

***EL AÑO DEL COMETA DE ÁLVARO
CUNQUEIRO:
LA EVIDENTE AVENTURA DEL
CONTAR***

Memoria doctoral
presentada a la
Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad de Zúrich
para obtener el título de doctor

por
Marta Álvarez
de España

Aprobada por la Facultad en el semestre de primavera de 2007
a proposición del Prof. Dr. Georges Güntert y de la Prof. Dr.
Itzíar López Guil

Zúrich 2010

Muchas gracias:

Al Profesor Georges Güntert por representarme a Cunqueiro

A Antonio Gil y a María Paz Yáñez, por sus trabajos y por la ayuda dada y la ofrecida

A Laureano Montero, a Yvette Bürki y a Paula Martínez por leer y sugerir

Al equipo del Institut für Iberoromanistik de la Universidad de Basilea

A María de los Ángeles Díaz, por ponerle cara a este trabajo y decidirme a escribir

A Karsten Fritsch

A Ariane Reichle y a Helene Bosshard por tanto apoyo

A Laurence Neuffer por su confianza

Y a Angela Sanders por prestarme su sala

«En Cunqueiro todo el monte es literatura»

Carlos Casares

Índice

INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE. PROLEGÓMENOS	15
1. Álvaro Cunqueiro y la novela española	17
2. La crítica cunqueiriana	25
3. Breve paréntesis teórico-metodológico	31
Teoría y novela	31
Niveles textuales	33
Metaficción	35
4. Las metanovelas cunqueirianas	39
Puro juego literario	42
Realidad, ficción, alienación	45
SEGUNDA PARTE. ANTECEDENTES, PRÓLOGOS Y VOCES	47
1. <i>El año del cometa</i>, testamento novelístico cunqueiriano	49
2. «las gulas del clérigo que leía etrusco»	53
3. La aventura de contar	58
3.1. Jerarquía narrativa	66
4. Los dos prólogos	70
4.1. Circularidad.	71
4.2. I	72
El narrador	73
Unidad y variedad	74
La Joya	76
El Grajo	77
Paulos y María	79
El hombre de la capa negra y María	80
4.3. II	82
¿Paulos?	83
La tabernera y la mujer del puente	84

5. Las dos voces de cometa	86
5.1. El narrador de <i>Cometa</i>	87
«La ciudad y los viajes», la convivencia de voces	87
El estilo indirecto libre	89
Esbozo de una fusión	90
«Anuncio del cometa»	93
Más prólogos	93
¿Dónde estamos?	97
<i>Caricatura</i>	99
Sexo, el narrador indiscreto	102
«Los reyes en presencia», «Audiencia con Julio César. Final»	103
En la cabeza de Paulos	104
TERCERA PARTE. UN JUEGO DE ESPEJOS	107
Un juego de espejos	109
1. La trayectoria de un narrador	110
1.1. El aprendiz de narrador	110
1.2. Los héroes de Paulos	115
1.3. La necesidad de convencer	117
1.4. La manipulación evidente	125
2. La trastienda de la creación	127
2.1. Soledad y melancolía	130
Melancolía	130
Soledad	132
Laberinto	134
2.2. Sueño	137
El sueño vendido	140
Los cuentamonedas	141
Camelot en quiebra	143
2.3. Erotismo y ficción	145
Castradores y castrados	150
2.4. Desdoblamiento	154
Fanto	158
Orestes	160
2.5. Destrucción creativa	162
3. Modelos de lector	168
3.1. Lectura, lectores	168

3.2. La obsesión de la inocencia	171
Paulos, un lector inocente particular	173
El juego egoísta	175
Un motivo cunqueiriano	176
Sinbad, un Paulos en ciernes	176
Más inocentes	184
3.3. María: el lector ideal	188
3.4. El placer de caer en la trampa	192
 CUARTA PARTE. HISTORIA, MITO, LITERATURA	 193
 Historia, mito, literatura	 195
 1. La historia cunqueiriana	 198
1.1. Obsesión por el tiempo.	198
1.2. Las crónicas del sochantre, Vida y fugas de Fanto Fantini, ¿novelas históricas?	202
1.3. <i>El año del cometa</i>, crónica de Lucerna	205
La construcción de la Historia	207
Julio César	211
Dobles, copias, sustitutos	212
 2. El mito cunqueiriano	 217
2.1. Mito y literatura	217
2.2. <i>Cometa</i>, historia de los orígenes	221
Acronía	223
Rito	224
2.3. Paulos, héroe mítico	227
Rasgos del héroe mítico	228
La función social del héroe	229
2.4. Vuelta a la infancia	231
Paulos y María	232
La Edad de Oro	235
 3. Todo es literatura	 238
3.1. Verdadero/ falso o «según como se mire»	238
3.2. La victoria sobre el tiempo	242
3.3. El cometa, metáfora de la literatura	245
Los visitantes de la tarde	247
El río	249
El unicornio	250

CONCLUSIÓN	253
BIBLIOGRAFÍA	259
Curriculum Vitae Marta Álvarez	279

INTRODUCCIÓN

Cuando nos acercamos a la obra novelística de Cunqueiro nos atrajo la reflexión literaria que ésta contenía, y que se nos impuso, a cada relectura, como fundamental, destacándose dentro de la gran riqueza significativa de los textos. La bibliografía crítica sobre el autor había llamado ya la atención sobre este aspecto de la novela cunqueiriana, aunque en su mayoría se creyera en la obligación de insistir en otros aspectos de la misma que parecían más nobles que la pura literatura.

El conocimiento de algunas obras críticas más recientes que ponían en evidencia la naturaleza metaficcional de la obra de Cunqueiro nos legitimaba en cierta manera para adentrarnos por un camino esbozado, no agotado. Nuestra pretensión fue entonces muy ambiciosa: realizar una lectura crítica del ciclo novelístico cunqueiriano, privilegiando su significado metaficcional y poniendo en evidencia la evolución de la poética novelística del autor.

El proyecto se iba revelando en verdad demasiado ambicioso a medida que avanzábamos en la interpretación de cada uno de los textos. El estudio de la bibliografía, abundante en obras que tratan el conjunto de la producción novelística cunqueiriana, nos iba mostrando la necesidad de estudios individuales sobre las novelas, cuya complejidad termina siendo obviada en trabajos demasiado generales. Nos decidimos por ello a centrarnos en un texto, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, especialmente adecuado para un estudio monográfico por ser el que cierra el ciclo novelístico, pero también por resultar una de las más complejas y crípticas de las novelas del mindoniense, llevando al paroxismo la autorreferencia y la reflexión metaficcional.

Hemos dividido nuestra primera parte, «Prolegómenos», en cuatro capítulos. En el primero nos interesamos por Álvaro Cunqueiro, por el lugar que ocupa dentro del panorama de la novela española de su época y por la imagen que ha ofrecido del autor la crítica propiamente cunqueiriana. Un breve paréntesis teórico y metodológico nos permitirá sentar las bases de nuestro posterior análisis, e ir avanzando hacia el que será nuestro principal ámbito de reflexión, la metaficción. Pasaremos a continuación a justificar nuestra línea de estudio explicando en qué medida las novelas cunqueirianas, en particular la última, pueden ser consideradas metanovelas.

El estudio de *El año del cometa* ocupa las tres partes siguientes. En nuestra segunda parte, «Antecedentes, prólogos y voces», realizaremos algunas consideraciones generales acerca del texto y pondremos en evidencia su estructura. Dada la importancia que la novela concede a la representación del acto narrativo, nos interesará distinguir claramente los niveles narrativos que la componen, y analizar la combinación de las principales voces que narran en el texto. Nos centraremos en los artificios cuya responsabilidad reivindica una voz con pretensiones autoriales y en el estudio del narrador extradiegético, que construye el marco en el que se insertan las historias que cuenta un protagonista que también es narrador.

La tercera parte, «Un juego de espejos», nos llevará a sumergirnos en la diégesis de la novela, la cual puede ser entendida como una profunda reflexión metaficcional figurativizada. Nos interesará especialmente el protagonista, principal narrador intradiegético y metáfora al fin no sólo del creador sino también del lector. Veremos así cómo Cunqueiro nos libra un texto que da cuenta del proceso creativo al tiempo que puede ser entendido como un verdadero manual para lectores, pues nos ofrece toda una panoplia de diferentes actitudes interpretativas, abogando finalmente por una actitud lúdica, participativa y experiencial.

En la cuarta y última parte, «Historia, Mito, Literatura», pondremos en evidencia de qué manera nuestra novela se relaciona con el paradigma de la novela histórica y con el mito, categorías inevitables al referirnos a Cunqueiro. Todo ello para constatar que volvemos al mismo puerto, que todo nos lleva a una preocupación claramente metaficcional y que la última novela de Cunqueiro es puro juego literario, en el más noble sentido del término.

Tememos la impresión de redundancia que pueda sentir el lector ante ciertos pasajes de nuestro estudio, resultado de un esfuerzo por enfrentarnos a un mismo fenómeno desde diferentes perspectivas, así, inevitablemente el recorrido del personaje comprendido como héroe mítico remitirá al de su formación como narrador. Hemos querido privilegiar una claridad expositiva que creemos sólo puede beneficiar a la comprensión de una novela tan sintética y concentradora de significados. Partimos de la base de que se trata de redundancias metodológicamente necesarias para entender la polisemia del texto. Iremos señalando esos momentos en los que nuestro estudio parece haberse contagiado de la esencial especularidad de la novela cunqueiriana.

A lo largo de estas páginas se irán desvelando ciertos puntos de contacto de nuestro autor con el posmodernismo. Los límites de nuestro trabajo nos impiden pronunciarnos de manera tajante respecto a un tema tan espinoso. Creemos que resultaría arriesgado, incluso falso, afirmar que Cunqueiro es un autor cien por cien posmodernista, no podemos negar sin embargo que formas y fondos identificados por críticos y teóricos con el posmodernismo se hallan presentes en sus textos, al igual que otros que pueden ser calificados de modernistas o remitir a las vanguardias. Lo que buscamos al fin es profundizar en la comprensión de la obra cunqueiriana, más allá de cualquier encasillamiento, aunque no podemos negar que nos interesa particularmente mostrar las indudables coincidencias entre las preocupaciones del autor y las que son características de su época, con vistas a

integrarlo en un contexto que consideramos le es propio y que no siempre se ha tenido en cuenta.

Constatamos finalmente que la especial naturaleza de la obra cunqueiriana convierte en ambicioso cualquier proyecto de aproximación a la misma, incluso el más modesto. Nuestro propósito de limitarnos a la lectura crítica de una novela, privilegiando la perspectiva metaficcional, nos ha llevado a asomarnos a ámbitos muy variados, a los que no hemos podido, por razones obvias, dedicar toda la atención que nos hubiera gustado. Complejidad y ambigüedad son las dos palabras que mejor casan con la poética de la novela cunqueiriana, y son también las responsables de que nuestro trabajo termine planteando cuestiones, sugiriendo caminos, más que ofreciendo soluciones completas y definitivas.

PRIMERA PARTE

Prolegómenos

1. Álvaro Cunqueiro y la novela española

Álvaro Cunqueiro se convierte muy pronto, gracias a su poesía, en una de las más firmes promesas, y realidades, de la literatura gallega¹. Su condición de clásico en este ámbito contrasta con el silencio con que lo ha tratado hasta hace poco la historia de la literatura en lengua castellana. Cunqueiro se dedicará al cultivo de la poesía, del teatro, del cuento, del periodismo. Su deseo de contribuir al afianzamiento del género novelístico en gallego lo lleva a dar sus primeros pasos en el mismo en 1955. Comienza entonces un brillante ciclo de novelas que dará cabida igualmente a la lengua castellana, con la publicación de *Merlín e familia e outras historias* (1955), publicada en castellano en 1957 con el título de *Merlín y familia*; *As crónicas do sochantre* (1956), aparecida en castellano en 1959: *Las crónicas del sochantre*; *Las mocedades de Ulises* (1960), *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), traducida como *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* (1962); *Un hombre que se parecía a Orestes* (1968), *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) y *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974). De toda la obra de Cunqueiro será este último género el que nos interese especialmente, la novela, género libre y multiforme desde su nacimiento, que da cabida a todos los demás, circunstancia que sabe aprovechar como nadie el mindoniense.

Nos decidimos a estudiar la novela en castellano de Cunqueiro porque entendemos que ésta adquiere una entidad que la opone a la novela en gallego, recordemos que no se trata del mismo texto traducido, sino que en ocasiones Cunqueiro introdujo importantes modificaciones que afectan al sentido último de la novela². El

¹ No vamos a ocuparnos de trazar el recorrido del autor, ni literario ni vital. La bibliografía sobre Cunqueiro es ya abundante, y muchos son los textos que constituyen una excelente introducción a su vida y obra, como el libro de Armesto Faginas (1991), *Unha biografía* o el de Fernández del Riego (1991), *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, precisamente las cartas que el escritor envió a Fernández del Riego se han publicado recientemente (CUNQUEIRO 2003) ofreciendo un valioso documento de la actividad de Cunqueiro de 1949 a 1961. 1911-1981. *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía* (FERNÁNDEZ DEL RIEGO/ARMESTO FAGINAS/ ÁLVAREZ CÁCCAMO/ GONZÁLEZ-MILLÁN 1991) y *Álvaro Cunqueiro 1911-1981. Catálogo de la Exposición: del 22 de Abril al 1 de Junio de 2003. Sala Juana Mordó. Círculo de Bellas Artes de Madrid* (AA.VV. 2003), así como el monográfico que el Centro Virtual Cervantes ha dedicado al autor, representan amenos primeros contactos con su figura, combinando informaciones biográficas con abundante material gráfico y documentos de indudable interés. No olvidemos además los capítulos de monografías como las de Maritza Elena Milián (1981: 30-44) y Ana Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 19-31).

² La cuestión lingüística relacionada con el bilingüismo de la obra de Cunqueiro ha atraído a los investigadores, son ya varios los artículos que se ocupan de diferentes maneras del tema, entre otros el de Luisa Blanco, «Algunos problemas de la traducción de *Merlín e familia* de A. Cunqueiro» (1991), y los de Rexina Rodríguez Vega «A tendencia á hipercorrección do escritor bilingüe. O caso das autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro» (2000a), «Bilingüismo e estilo na escrita cunqueiriana» (2000b), «O galeguismo como préstamo léxico nas autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro» (2000c). También Xesús González Gómez (1990: 31-39) se ocupa de las autotraducciones del autor mindoniense, aunque su trabajo, como indica el título, estudia al *Álvaro Cunqueiro, traductor*, este libro despierta forzosamente la curiosidad sabiendo que Cunqueiro pasó al gallego y al castellano poemas de diversas lenguas, siendo de Hölderlin sus primeras traducciones publicadas se pregunta Xesús González «¿sabía o escritor galego alemán?» (52). El artículo de Xosé

considerar las novelas en la versión gallega y castellana nos parece un objetivo demasiado ambicioso. Queremos dejar claro que nuestra elección no supone un juicio de valor, no creemos que tenga sentido comparar una obra novelística con la otra; si nos viéramos obligados a hacerlo, diríamos simplemente que tanto la gallega, como la castellana son excelentes, obras las dos de un novelista más rompedor e iconoclasta de lo que normalmente se ha reconocido. No queremos robar un autor a la literatura gallega, Cunqueiro es uno de sus grandes narradores, y uno de los que más conscientemente ejerció como tal. Queremos, eso sí, que la literatura en castellano reconozca al que también en esta lengua fue un gran innovador, algo que no podemos decir que haya hecho hasta ahora. Es cierto que la situación empieza a cambiar, suscribimos las palabras de Antonio Gil González (2001: 104), quien la resume de la siguiente manera:

«Cunqueiro aparece en nuestros manuales de historia literaria como un *raro*, un cultivador del humor, la fantasía o el lirismo en unos tiempos poco propicios marcados por el *realismo social*. De los breves comentarios que se le dedican, los de Martínez Cachero y Sanz Villanueva son los más extensos, aunque en los últimos estudios de conjunto, aunque sean tan breves como el de Ángel Basanta, se aprecia una tendencia a la revalorización de su obra, colocada al lado de los *grandes* de su generación, como Cela, Delibes y Torrente» (la cursiva es del autor)

En efecto, los manuales de literatura lo ven como un *raro*, dedicado al cultivo del género fantástico en un momento en el que supuestamente las tendencias españolas iban por otros rumbos, la suya sería una literatura de evasión y puro entretenimiento³. Algunas aproximaciones llegan, sin embargo, a sorprender. Ignacio Soldevila Durante (1980) se refiere a Cunqueiro en el capítulo dedicado a «La generación de la guerra civil» (92-167) en su libro *La novela desde 1936*, bajo

Palacio, «Cunqueiro, traducido e traizoado», llama la atención acerca de errores en la traducción (que no autotraducción) al castellano de algunos textos cunqueirianos.

³ Nos interesa resaltar los comentarios del autor sobre la literatura de evasión: «no creo que haya una literatura de evasión [...] En mi opinión no hay que hablar de literatura de evasión. [...] Cualquier escritor creador que se siente con la pluma en la mano ante una cuartilla, diga lo que diga, dirá siempre la verdad, que puede tener que ver con el trabajo y vida del hombre, pero también puede hablar de sus sueños, de sus esperanzas, de sus frustraciones... Yo puedo escribir de ángeles, porque sueño con ellos, y porque creo en su existencia; y otro escritor puede contarnos la dura vida de un minero. Los dos decimos la verdad: yo la verdad de los ángeles, él la verdad de la vida en la mina» (en NICOLÁS 1994: 114). Ramón Nicolás incluye igualmente citas de entrevistas en las que Cunqueiro se pronuncia acerca del tan controvertido principio del compromiso en literatura: «eu creo que toda literatura, en definitiva, é un conxunto de elementos e está comprometida cun tema importante: o home. Os demais compromisos son puramente circunstanciales e producen unha subliteratura», aunque en otra entrevista señala compromisos más particulares: «Yo no creo que exista ningún escritor «descomprometido». Creo que todos los escritores que hay en este mundo están comprometidos. Por ejemplo, yo estoy comprometido en una dirección, que es la de mi lengua gallega. El escribir en gallego hoy, con todo lo que supone (reducción de popularidad y difusión, falta de cobro...) es ya de por sí un compromiso indudable.» (en NICOLÁS 1994: 119, notas a pie de página). «Toda literatura es comprometida en la medida en que toda literatura predica algo acerca del dominio del mundo o de la carne» (en NICOLÁS 194: 120).

el epígrafe «Novela e historia» (133-151)⁴. El historiador destaca la «visión cíclica y pesimista de la Historia» y el «grave e insalvable pesimismo intelectual» de Cunqueiro, «que con él ha compartido, o comparten otros escritores gallegos como Risco o Torrente Ballester» (145), pero al fin parece que llegamos a las mismas conclusiones, se considera fundamental el escapismo de su obra, la cual, junto a algunas novelas de Torrente Ballester, Ayala y Agustín serían ejemplos de «novelas históricas de talante indudablemente nostálgico» (133), y de «opciones extremas de elusión de la realidad»: «Al narrador, como a sus personajes, no les queda otra cosa que hacer: aceptar y vivir en un goce hedonista e inmediato todo cuanto a ellos se propone como materia de maravilla y asombro» (146). Soldevila Durante acompaña estas conclusiones de una reductora condescendencia:

«desvalorizarla [la obra de Cunqueiro] porque no se acoge a modelos, tendencias o ideologías que no son las suyas resulta de inquisitoriales reflejos en un país de extremos como el nuestro [...]. Y, sin embargo, mientras haya atardeceres de ocio otoñal al amor de un fuego de leños, la lectura de Álvaro Cunqueiro deparará un delicioso entretenimiento del que es tan absurdo renegar como del vino añejo, la *fine* Napoleón o el barroco percebe, por muy privilegio de minitarios que sea, si a mano caen»(146-147)⁵

Igualmente por parte del público se hizo esperar la manifestación del aprecio hacia la novela de Cunqueiro. Volvemos a citar a Gil González (2001: 104):

«También por lo que se refiere al reconocimiento público debió de esperar Álvaro Cunqueiro al cambio operado en los patrones de lectura por las tendencias de renovación llegadas en los años sesenta, tanto desde dentro de nuestras fronteras narrativas como allende los mares, entre las que su tendencia a lo maravilloso y a la fantasía encuentra un acompañamiento ideal en los gustos de los lectores. Llega también un mayor reconocimiento de la crítica, y se le concede, en 1968, el premio Nadal. Ante esta repentina *puesta de moda*, Cunqueiro se rebelaba con el orgullo del precursor [...]» (la cursiva es del autor)

Rexina Rodríguez Vega (2003: 243) se ocupa también de esta evolución en la consideración de la obra del mindoniense y retrasa las fechas: «a marxinação ou relativa incompreensión á que durante os anos 50, 60 e 70 o condenaba o predomínio da concepción materialista da historia, transfórmase, a partir dos oitenta, nunha

⁴ Tendremos ocasión más adelante de explicar las importantes relaciones entre novela e historia, que nos parecen fundamentales en las novelas del mindoniense.

⁵ En 2001 Ignacio Soldevila Durante insiste en su condescendencia, pero también en su esfuerzo por comprender la obra del mindoniense. Resulta en todo caso llamativo que dedique en una obra de conjunto algo más de dos páginas (467-470) al autor. Si algunos aspectos de su lectura son bien discutibles, creemos que el historiador de la literatura acierta plenamente cuando niega el carácter desmitificador de la novela cunqueiriana: «el efecto es absolutamente contrario: fabulación mitificante, igualación al nivel del mito y de la leyenda de toda realidad» (SOLDEVILA DURANTE 2001: 469).

clara reivindicación da súa proposta literaria, baseada na radical autonomía da obra artística»

Creemos que Antonio Gil, en la cita que incluimos más arriba, sitúa a Álvaro Cunqueiro en el contexto literario adecuado no sólo por pura coincidencia histórica, sino también porque en ese momento su obra está en consonancia con las corrientes en boga, o las corrientes en boga se acuerdan con la estética a la que el mindoniense nunca dejó de ser fiel⁶. Ángel Basanta, estudiando la novela española de los cincuenta incluye la del mindoniense dentro de la modalidad de novela fantástica, pero, si otros críticos parten de esa caracterización para mostrar la marginalidad de la obra cunqueiriana, Basanta (1990: 39) señala el carácter precursor de algunos de los cultivadores de este tipo de literatura y resalta la figura de Cunqueiro:

«La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro lo convierte en un novelista de excepción en nuestra literatura. Dueño de múltiples saberes y de una imaginación portentosa, Cunqueiro ha dejado libros inolvidables, que, sin embargo, no llegaron al gran público debido tal vez a su condición de escritor bilingüe, en gallego y en castellano, y a su modo de contar nunca sometido a las modas, a las que, en cambio, se anticipó con frecuencia»

El carácter sintético de la obra en la que se incluyen estas reflexiones (recordemos que se trata de la colección Biblioteca Básica de Literatura), nos parece todavía más significativo en lo que se refiere al cambio en la consideración de la figura del autor, por la evidente selección que exige una obra de este tipo. Basanta se refiere de nuevo a nuestro autor dentro de las páginas dedicadas a la corriente experimental, y entre «otras aportaciones significativas de los novelistas del 36» cita *Un hombre que se parecía a Orestes*, «novela desmitificadora de Álvaro Cunqueiro sobre la ineficacia de los mitos compensadores en la sociedad materialista» (BASANTA 1990: 60).

A partir de 1962 y durante más de una década la novela española vivirá una aventura experimental que terminará cuando los excesos de la autorreferencialidad alejen definitivamente al público de una narrativa en la que ya no pueda reconocerse. Autorreferencialidad, una de las palabras que vuelven con insistencia cuando se trata de caracterizar la novela de la época, y que define como pocas la novela de Cunqueiro, junto con el experimentalismo, en marcha desde *Merlín*, innegable desde *Orestes*. Martínez Cachero (1997: 255) repasa la renovación que siguió a *Tiempo de silencio*, el autor recuerda la evolución de ya clásicos autores como Cela y Delibes y se pregunta: «¿Es que ha llegado la hora de la vanguardia?», líneas después se refiere a Cunqueiro y resalta el que haya sido la literatura española la que ha cambiado, dando una oportunidad a la novela cunqueiriana:

⁶ Refiriéndonos, claro, a la recepción por parte de un público especializado, en lo que se refiere a un público más amplio, en 1984 Elena Quiroga considera al autor «un gran desconocido –excepto en Galicia y Barcelona, y aún minoritariamente» (QUIROGA 1984: 13), pero más adelante muestra su escepticismo respecto a la supuestamente indudable popularidad de Álvaro Cunqueiro en Galicia: «Su nombre en Galicia era popular, pertenecía al pueblo, y pueblo éramos todos. Se repetían, y se inventaban exageradamente, sus dichos y sus hechos. Pero no se le leía en consonancia» (QUIROGA 1984: 117).

«El «Nadal» de 1968 se concedió (enero de 1969) a una novela que «se encuentra, exactamente, en el antípoda de lo que representó *El Jarama*», *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Álvaro Cunqueiro, novelista ya en los tiempos de la revista *Vértice* –antes, incluso, de la década de los 40- estimado en los años 50 como un anacrónico sin futuro y que, tras el agotamiento de fórmulas que parecieron indelebles y a favor de la nueva fortuna de la imaginación [...] vuelve a mostrarse en toda su riqueza y distintividad»

Resulta muy significativo comprobar lo fácilmente reconocibles que son en las novelas de Cunqueiro los temas que resalta Gonzalo Sobejano (2003: 47) como característicos del tipo de novela que se impone en España a partir de 1962:

«Un apremiante afán de la persona de precisar su identidad, en sí y respecto al espacio humano y al tiempo histórico, inspira estas novelas⁷, donde el protagonista aparece como conciencia expectante que se debate en un complicado ejercicio de recuperación. Tal afán supone que la persona no se conoce bien ni se reconoce unitaria, que se siente confusa, incompleta, en peligro de extravío o de anulación. Su deseo de perfilarse la empuja a un constante y doble proceso de ensimismamiento y de alteración. Sumergiéndose en el fondo de los recuerdos, apurando las sensaciones instantáneas, o creando súbitos paisajes de fantasía alucinatoria, la persona permanece dentro de su conciencia, y sólo se proyecta hacia fuera para intentar descifrar el contexto que acaso pudiera explicar su identidad»

En la época en la que Cunqueiro escribe sus novelas, destaca la valoración de García Viñó (1994: 60), el tantas veces polémico crítico y autor muestra desde muy temprano una admiración por la obra novelística de Cunqueiro, a la que considera dentro del conjunto de la novela española, pocas veces expresada en el momento en el que escribe. También llama la atención el que vaya más allá de las lecturas simplistas a las que en ocasiones se reduce la obra del escritor gallego:

«En el panorama de la novela española de posguerra, en el que no abunda precisamente la inventiva, la obra de Álvaro Cunqueiro supone una poderosa, extraordinaria compensación. Hablar a propósito de él de literatura fantástica, de realismo mágico, de idealismo, sería quedarse sólo al principio del camino, atisbar desde lejos, reconocer algo tan evidente que no valdría la pena mencionarlo. Cunqueiro es mucho más, y sus libros son tan plenos, tan inagotables, que para cada lector, en cada lectura,

⁷ Este es el párrafo que antecede al que citamos, en él aparecen citados algunos títulos (SOBEJANO 2003: 47): «En España, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín –Santos, cierra en 1962 una etapa de la novela y abre otra nueva, de la que son ejemplos eminentes, entre 1966 y 1975, *Cinco horas con Mario* y *Señas de identidad*; *Volverás a Región* y *La saga/fuga de J.B.*; *Oficio de tinieblas* 5 y *Recuento*; *Tiempo de destrucción* y *Juan sin Tierra*»

tendrán muchas cosas iguales, pero también muchas cosas distintas que decir»

El párrafo, extraído de su libro *La novela española desde 1939* (1994), reproduce fragmentos publicados por el autor en 1964. Está claro, en cualquier caso, que la crítica más contemporánea a Cunqueiro, excepto algunas excepciones (VALBUENA PRAT 1968: 930-932), no vieron la importancia de su obra. José Corrales Egea, en *La novela española actual* (1971) ni siquiera lo menciona, su autor es consciente de los límites que la crítica contemporánea impone, aunque sin duda los mayores límites en este caso se deben a la imposición al panorama narrativo de unos cánones estéticos propios.

Considerando la valoración que la crítica hace de la obra narrativa del mindoniense resulta interesante señalar las relaciones entre la obra de Cunqueiro y la de su paisano y amigo Torrente Ballester, y la diferente actitud de la crítica hacia ambos, viendo en el último a uno de los mejores cultivadores de la novela de vanguardia en esta etapa de su obra y a un supuesto creador de torres de marfil o de intrascendentes juegos literarios en el primero⁸. Antonio Gil González (2001) establece fundamentales paralelismos entre las novelas de Cunqueiro y de Torrente rechazando el establecer jerarquías o influencias directas entre ellos:

«Pero frente a quien ve en Cunqueiro una novelística influida por las nuevas tendencias, hay quien, como Juan Ignacio Ferreras, reclama ese carácter precursor, incluso con demasiada vehemencia al presumirlo también sobre Gonzalo Torrente Ballester, con cuya obra le caben, desde luego, múltiples relaciones [...] pero que en ningún caso deben buscarse jerarquizando la novedad o la ascendencia de uno sobre otro»⁹.

⁸ Claro que no hemos de olvidar que el ahora unánimemente reconocido Torrente Ballester no gozó siempre de los favores de la crítica. Ángel Basanta (1990: 68) resume así la carrera del autor: «A pesar de haberse convertido en el novelista español más celebrado en los últimos años, la carrera literaria de Gonzalo Torrente Ballester [...] estuvo llena de obstáculos y decepciones que, sin embargo, no lograron impedir el triunfo de la tenacidad. Más de treinta años de paciente labor creadora no reconocida fueron necesarios para alcanzar en las dos últimas décadas la consagración popular y la distinción de los grandes premios literarios». En 1977 podía decir Martínez Cachero (AA.VV. 1977: 115) que «el señor Torrente Ballester, en cuanto novelista, es un ejemplo muy claro de mala suerte: mala suerte ante el público lector, mala suerte ante los críticos y en algunos casos, también ante editores».

⁹ Los muchos años de oficio con los que los dos escritores afrontan el comienzo de los años sesenta, década en la que empiezan a aparecer sus obras más rompedoras, justifican todo tipo de influencias, incluidas las mutuas: pertenecientes a la misma generación, amigos durante más de cuarenta años, está claro que en algún aspecto debieron influenciarse, Torrente Ballester llega incluso a bromear sobre esa posibilidad en *Fragmentos de Apocalipsis* (1998: 306): «Pude haber inventado, lo reconozco, un modo más audaz de acceso al difícil eclesiástico: pude haberme disfrazado de prelado doméstico, o entrar por la ventana como una golondrina, o por debajo de la puerta como un ratón, y confieso que esta última idea no dejó de tentarme cuando subía las escaleras, influido sin duda por un relato oral de Álvaro Cunqueiro en que cuenta los trámites pasados entre un demonio metido a ratoncillo y un fraile franciscano que había llegado a identificarlo. El juego era tan divertido que hubiera valido la pena repetirlo con alguien tan campanudo y escasamente ratonil como era el padre

Igualmente, se ha emparentado la obra de Cunqueiro con la de los autores hispanoamericanos en la recurrencia a temas y técnicas (BUCKLEY 1973:14, YERRO VILLANUEVA 1977: 41). Es innegable que con el *boom* volvieron a ponerse de moda principios que formaban parte de la poética cunqueiriana desde bien temprano, si nos referimos a la vuelta a la narratividad, a la reivindicación de la fantasía, al espíritu lúdico, ¿no han estado estos aspectos presentes en la novela moderna desde su nacimiento?¹⁰

García Viñó (1994: 60) no establece relaciones de jerarquía, pero insiste en el silencio crítico que suscita la obra de Álvaro Cunqueiro, y señala cómo el fenómeno hispanoamericano puso en evidencia un tipo de literatura que ya contaba con algunos representantes en nuestro país:

«Cuando yo adelanté el capítulo sobre él [se refiere a Cunqueiro] de mi *Novela Española Actual* [...] ningún crítico sabía de su existencia. Salvo en Galicia, claro, donde Domingo García Sabell, Francisco Fernández del Riego, Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco y otros habían escrito sobre él. [...]

De no existir una ignorancia tan grande, no es comprensible el revuelo que armaron los primeros productos del «boom» hispanoamericano (que tanto tuvo de lanzamiento editorial –sin que yo le regatee ni una pizca de mérito a unos extraordinarios escritores que ya quisiéramos haber tenido aquí–), no es comprensible, digo, pues aquí ya se habían publicado *La puerta de la paja*, de Vicente Risco, cuatro o cinco obras de Cunqueiro, otras tantas de Andrés Bosch, *Visiones y andanzas de Alfanhú*, de Rafael Sánchez Ferlosio, el *Don Juan*, de Torrente Ballester, *La muerte supitaña*, de Fernando Gutiérrez, *La ternura del hombre invisible* y *Adolfo Hitler está en mi casa*, de Carlos Rojas, [...] *La granja del solitario* y *El escorpión*, de Igor Stephantekerne... «boom» fue aquí, para los que movían la batuta y para los que soplaban en la orquesta, un *descubrimiento* de la imaginación»

Lo que nos interesa es que al fin la literatura española parece convertirse en un contexto en el que resulta coherente la novela de Cunqueiro, y nos extraña que aun considerando ese marco se haya seguido viendo al autor como cultivador de corrientes que se alejan de lo que son las principales tendencias en ese momento. Insistiendo en el carácter autorreferencial de la novela cunqueiriana, esperamos contribuir a situar al autor dentro del contexto, o uno de los contextos, que por derecho propio le corresponden, el de la novela experimental, cuyo cultivo en España se extiende de 1962 a 1975, y de la cual Cunqueiro puede considerarse

Almanzora, si no incurriese en plagio confeso y flagrante, y por esta razón me decidí por el modo civil y vulgar de llamar a la puerta».

¹⁰ Los valiosos trabajos de Itzíar López Guil (2005) y Villanueva (1995) relacionan a Cunqueiro con el realismo mágico sin considerar que existan relaciones de jerarquía y explorando las técnicas utilizadas por el autor mindoniense. Imposible establecer una dependencia cuando, como constata Itzíar López Guil, esas técnicas están presentes en la narrativa cunqueiriana desde 1939, fecha en que se publica *Historia del caballero Rafael*.

precursor, al hallarse en su obra rasgos definidores de esa novela de vanguardia desde 1957.

Es indudable que la obra novelística cunqueiriana es cada vez más valorada en el panorama de las letras castellanas, en 1991 *Ínsula* le dedica un monográfico, y un homenaje, en 1994, el *Boletín de la Fundación García Lorca*. Más recientemente exposiciones, publicaciones, y homenajes diversos muestran una adhesión a su obra que parece en cualquier caso indiscutible por parte de los creadores y que seguramente un día se reflejará en los manuales de historia literaria.

2. La crítica cunqueiriana¹¹

Tras el panorama que acabamos de trazar puede que pensemos que, al fin y al cabo, Cunqueiro no sale tan mal parado de la lectura de algunas historias de la literatura. La atención que allí le dedican es sin embargo llamativa por su escasez, sobre todo si lo comparamos con la que le ha otorgado una parte de la crítica, Santos Sanz Villanueva (1999: 345) señala este contraste:

«A finales de los años ochenta podía hablarse de un auténtico fervor cunqueiriano. Es cierto que antes de ese momento algunos medios habían prestado atención monográfica a Cunqueiro [...] pero sólo en los aledaños del cambio de década el reconocimiento es generalizado, hasta el punto de que el número de libros publicados sobre el fabulador gallego rebasa hoy la cifra alcanzada por más de uno de los novelistas hasta ahora tratados».

Es cierto que, con respecto a la dificultad de Cunqueiro para encontrar un lugar dentro de la historia de la literatura española, los propios críticos cunqueirianos parecen empeñados en consagrar la imagen de un autor al margen. Cristina de la Torre (1988: 16) afirma:

«Es indudable, en principio, que la obra cunqueiriana no encaja dentro de las coordenadas narrativas de la prosa española de la época –aunque este hecho desdiga más de la situación de la novela en España que de las novelas de Cunqueiro»

La autora (1988: 16-17) se refiere a un momento muy preciso de esta prosa, que rebasa sin duda el periodo durante el cual se extiende la obra cunqueiriana:

«En las décadas que siguen a la Guerra Civil el propósito de la mayoría de los novelistas españoles era inmediato y tangible: poner en perspectiva los motivos y las implicaciones de esa catástrofe.[...] Aparte del tema común, compartían estos escritores una metodología estrictamente objetiva, con vistas a poner distancia entre ellos y los hechos [...] Dentro de este campo relativamente homogéneo, el enfoque de Cunqueiro resalta en toda su individualidad. Sus novelas se apartan del objetivismo empírico así como de la temática social»

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (1991a: 15) incluye entre los factores que justifican la «marginalidad» del autor «la propia singularidad de la narrativa de Álvaro Cunqueiro, un autor incómodo para las clasificaciones críticas». Señala que sus primeras novelas aparecen «cuando la literatura española caminaba por los

¹¹ Haremos en este capítulo un rápido recorrido por los trabajos monográficos dedicados a Cunqueiro. No pretendemos ser exhaustivos, nos limitamos a citar aquellos trabajos que más nos han ayudado a adentrarnos en la obra del mindoniense.

varios realismos testimoniales y comprometidos de la posguerra» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 15), pero también es cierto que los parámetros estéticos que regían la literatura más en boga no tardaron en cambiar, y la crítica cunqueiriana da cuenta de ello (15):

«Eran tiempos en que los valores de la imaginación, el humor y la belleza formal se condenaban por «evasivos», por «distractores» de las urgencias sociopolíticas inmediatas, por burgueses. Imaginación y esteticismo se revalorizaron con el «boom» del realismo mágico hispanoamericano, pero el vector ideológico sigue funcionando casi como un dogma que justifica, más que descalificaciones, reticencias y silencios de la crítica, y, lo que es casi peor, lecturas empobrecedoras»¹²

Son comunes las referencias a la narrativa hispanoamericana, o a autores pertenecientes a otras literaturas o a otras épocas, el objetivo parece ser subrayar la excepcionalidad del autor dentro del conjunto de las letras en castellano:

«En sus novelas todo es posible, en particular, lo extraordinario, pues todo depende de la manera de mirar la realidad. Al rechazar la camisa de fuerza de la estricta causalidad lógica a favor de una consecuencia internamente determinada su enfoque se acerca a menudo al de Kafka o Cortázar [...] Cunqueiro, entonces, se apropia de las historias míticas desmantelándolas, reconstruyéndolas y exponiendo, de paso, el complicado proceso de mitificar al modo de John Barth o de Gabriel García Márquez» (TORRE 1988: 23)

Las primeras interpretaciones que se hicieron de la obra del mindoniense insistían en una intrascendencia que fácilmente podía ser exagerada y mal interpretada. Así leemos en el libro de Martínez Torrón (1980: 35): «Nos encontramos simplemente ante un relato maravilloso y bromista, que ejercita un sano ludismo malabar sobre la cultura, y despoja a lo fantástico de su habitual seriedad», o:

«Todo ello lleva a la confluencia de ironía y lirismo, que no buscan nada profundo por otra parte. Muy al contrario, gustan de entretenerse en la superficialidad magnífica y agradable de lo provinciano, como en una tertulia aldeana de bromistas fantaseadores» (128)¹³

¹³ Son muchas las citas que podemos encontrar en el libro de Martínez Torrón, que insisten en la sencillez y la gratuidad de la estética cunqueiriana: «si bien es cierto que no caben interpretaciones alegóricas de su narrativa, debido a su deliberada falta de complejidad [¡!], sí cabe una lectura poética de sus páginas» (36). «Porque, no lo olvidemos, el carácter de Cunqueiro es el de un afortunado poeta provinciano, inmerso en la maravilla cotidiana y lírica de una Galicia embromante y fantasiosa» (50). «[La ironía de Cunqueiro] rompe la posibilidad de identificación del lector con los personajes, y pone al descubierto el entramado interno de la ficción. De cuando en cuando se

Parece que la obra de Cunqueiro necesitaba tiempo, tiempo para que sus lectores aprendieran a apreciarla, y para que fuera desvelando los distintos niveles de lectura que, como toda gran obra, contiene. Resulta muy fácil desde 2006 criticar anteriores lecturas de la novela de Cunqueiro, está claro que debemos agradecer esas lecturas que, como dice Anxo Tarrío Varela (1989: 40):

«hoxe nos permiten esculcar algo máis a fondo ou por vieiros aínda non trillados, sen termos que explicita-las pinceladas máis evidentes que definen a súa escritura. Lecturas, en definitiva, que serven de guieiro seguro, por contrastado e recoñecido, para quen pretenda adentrarse, xa non polas grandes trabes nas que apousa tan excelente literatura, senón polos matices e polos detalles aínda non axexados por outros estudiosos ou curiosos da obra do noso autor pero que non por iso definen menos o seu cerne»

Esas lecturas que hoy consideramos reductoras, ponen sin embargo en evidencia aspectos fundamentales de la novela cunqueiriana, como la fantasía, el ludismo o el entronque con la tradición oral. Pronto comenzó la crítica cunqueiriana a esforzarse por ofrecer la imagen de un Cunqueiro «profundo», preocupado por el ser del hombre, por problemas existenciales que encontrarían en la fantasía y en el mito el mejor modo de expresión. Sin embargo, en 1995, Ana María Spitzmesser, todavía puede escribir:

«No obstante los numerosos estudios realizados en los últimos años, la etiqueta de escritor fantástico y escapista que le persiguió en vida no sólo no ha desaparecido del todo sino que lleva camino de perpetuarse «in aeternis»» (15)

El título del libro que le dedica a Cunqueiro es ya bien explícito: *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, con razón Fernández del Riego (en SPITZMESSER 1995: 11) apunta en el prólogo a la obra que ésta ofrece una visión «insólita» sobre la narrativa del autor, algo que no podemos negar si tenemos en cuenta que el objetivo de la autora es demostrar que «las novelas de Cunqueiro solamente tienen sentido pleno consideradas en su relación con el período en el cual emergen: la posguerra española» (SPITZMESSER 1995: 15).

Entre 1990 y 1991 veían la luz tres obras fundamentales sobre nuestro autor. *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, de César-Carlos Morán Fraga, se centra sobre todo en la narrativa en gallego de Cunqueiro, aunque da importantes claves para la obra novelística en su conjunto. Coincidiendo con los diez años de la muerte del mindoniense (al que es dedicado el Día das Letras Galegas) aparecen: el libro de Ana Sofía Pérez-Bustamante *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, una ambiciosa aproximación al conjunto del ciclo novelístico cunqueiriano, con un especial interés por desvelar su carácter simbólico y por definir la cosmovisión y el ideologema que le son propios; y *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, de Xoán González-

goza en descubrir a la conciencia del lector que aquello sólo es un rosario de cuentos bien entretejido» (135)

Millán. Éste último realiza el primer análisis textual de la novela cunqueiriana. El objetivo de González Millán es acotar la «voz textual, de tan difícil acceso, oculta e amparada nas múltiples máscaras dunha complexa polifonía», en las novelas de Cunqueiro. Para el crítico estas novelas ponen en evidencia (14) «unha concepción case obsesiva do feito literario»:

«Cada unha das novelas examina, de forma específica, o problema da literatura, ou mellor, do feito literario. Como outros grandes escritores deste século, Cunqueiro reflexiona constantemente sobre as cuestións que hoxe máis preocupan ao creador e ao crítico: a función do escritor na sociedade, o estatuto do autor e do texto de ficción, a natureza do discurso literario e da súa reprodución» (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991a: 15-16)

González-Millán sienta las bases para una lectura metafictional de las novelas. Nos atrevemos a decir que con él va cambiando incluso el vocabulario utilizado para la crítica de las novelas del mindoniense. De la visión de un Cunqueiro estéticamente anclado en la tradición, se pasa a la de un rompedor. Una palabra se convertirá en esencial para definir la estética cunqueiriana: subversión, había ido apareciendo más tímidamente en otros estudios pero que ahora se convierte en recurrente¹⁴; según González Millán el corpus narrativo cunqueiriano muestra una concepción «radicalmente innovadora e subversiva do texto literario» (17). La puesta en evidencia de este carácter subversivo es el aspecto que permite al crítico afirmar la grandeza de Cunqueiro como escritor, porque «o *grande* escritor sitúase fronte ao sistema de codificación literaria predominante, diante da norma que lle impón a historia literaria, para rexeitala como principio de interpretación e sometela a revisión» (21). Considera el crítico que la de Cunqueiro es una actitud «metatextual, definidora, en grande medida, da autorreflexión que caracteriza a arte do século XX» (19). Es, al fin, la de González-Millán, una lectura aglutinante, que permite a la vez sintetizar y superar muchas de las interpretaciones que hasta ese momento se habían hecho de la obra del autor: «A incorporación de determinadas modalidades discursivas, especialmente a paródica, a mitolóxica e a fantástica, non fan senón reforzar esta conciencia textual» (20).

Rexina Rodríguez Vega, en *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación* (1997), se centra en el estudio sistemático de la intertextualidad característica de la obra de

¹⁴ También en 1991 publica González-Millán su libro *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, de los cuales dos se ocupan de textos de nuestro autor («Fantasía e parodia: a subversión do texto narrativo en *As crónicas do sochantre*» 69-91, «Parodia e intertextualidad en *Merlín y familia*» 93-114). Partiendo de presupuestos diferentes, ya en 1988 Cristina de la Torre (21) se refería a una «clara actitud subversiva» presente en los textos cunqueirianos; la idea queda, sin embargo, difuminada en un trabajo que explicita sobre todo la coherencia de Cunqueiro dentro de una tradición y de un modo de ser gallego, también esta actitud subversiva parece tener raíces en la galleguidad del autor: «En las novelas de Cunqueiro hallamos plasmadas a nivel lingüístico las dos claves espirituales de Galicia: el lirismo y la ironía que manifiestan una radical ambivalencia ante el existir y captan el continuo choque entre la realidad y el deseo, a la vez que minan las bases mismas de nuestra percepción de la realidad. Ambos procedimientos intentan quebrar la rígida solidez de lo real uno por vías emocionales, por el camino del intelecto la otra. Esta clara actitud subversiva, que cuestiona los límites aceptados de la realidad, hace que muchos acercamientos interpretativos tradicionales resulten estériles».

Cunqueiro e insiste igualmente en su «poética subversiva». Se reafirma así la evolución en la caracterización del autor, considerado ahora como vanguardista:

«O fenómeno autorreflexivo do texto, tan frecuente nas páxinas das súas novelas, supón unha análise sobre a natureza da ficción dende o interior da propia parodia, análise que, en última instancia, pon en cuestión a capacidade da obra literaria para representar a realidade. Neste cuestionamento identificado coa modernidade radica a esencial vangarda da proposta narrativa do noso autor» (RODRÍGUEZ VEGA 1997: 95)¹⁵

El libro de Antonio Gil González al que ya varias veces nos hemos referido no está dedicado exclusivamente a Cunqueiro y creemos, sin embargo, que es una de las lecturas más perspicaces de la novela del mindoniense. Como su título indica, *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, nace de una inquietud teórica, definir la novela de metaficción, para después rastrear las manifestaciones de la misma, especialmente en el siglo XX español, y centrarse en la obra novelística de los dos autores anunciados en el título. El autor reconoce la deuda con González Millán. Analiza en su obra no todo el ciclo novelístico cunqueiriano, sino tres novelas, *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*, la justificación del autor se basa en que «desde el punto de vista metafictional, forman un corpus extremadamente homogéneo, que [...] demanda una interpretación conjunta, como si se tratase de una *trilogía* que su autor no quiso explicitar» (107, la cursiva es del texto). Gil González considera que en ellas «Cunqueiro *novela* precisamente, su propia concepción de la narración» (110, la cursiva es del texto). Nosotros pensamos que esta reflexión es aplicable a todas las novelas cunqueirianas, aunque tal vez sea cierto que alguna novela, en especial la última, que constituirá nuestro objeto de estudio, pueda más abiertamente considerarse como una poética novelizada.

En cualquier caso podemos afirmar que la lectura de la novela cunqueiriana ha evolucionado de manera definitiva. También Martine Roux (2001) se centra sobre todo en aspectos metafictionales a la hora de analizar el ciclo que tiene como protagonista a Felipe de Amancia. En lo que se refiere a la novela (ya que en su estudio incluye también narraciones breves) demuestra así de manera eficaz que el significado metafictional es ya importante desde la primera, *Merlín e familia*¹⁶.

¹⁵ En otro lugar, Rexina Rodríguez Vega (1992: 441) insiste en el carácter vanguardista del escritor, reconociendo la deuda con González Millán y oponiéndolo a esa imagen que el propio Cunqueiro propició al insistir en esa máxima «simple e sen pretensións do «contar claro, seguido e ben./ Así baixo a aparencia dun fantasioso fabulador, do grande xograr, do fino analista do ser galego, etiquetas varias que teñen sulagado durante moito tempo ós ollos da crítica a verdadeira e universal condición do noso escritor, Cunqueiro amosa, como ben ten sinalado o riguroso estudo de Xoán González Millán *Álvaro Cunqueiro: Os artificios da fabulación*, un contar fondamente vanguardista, nen claro nen seguido por certo, que o achega a unha concepción do feito literario, tan fecunda como a Borgiana».

¹⁶ Es sin embargo de lamentar que el valioso trabajo de Martine Roux resulte de tan difícil acceso al no estar publicado. Se trata de la tesis doctoral de la autora, a la cual agradecemos las facilidades que nos ha dado para consultar el manuscrito.

La bibliografía sobre el autor, en particular en lo que concierne a su narrativa, es hoy abundante. Nos hemos limitado a las monografías, son también muchos los artículos que regularmente aparecen, mostrando un interés creciente por el autor. Trabajos como los de Concepción Sanfiz (2000), Juan Manuel López Mourelle (2004) o Müller-López (2004) muestran que el tema no está agotado. La riqueza y ambigüedad de la obra cunqueiriana nos prometen que no se agotará tan fácilmente, que podemos profundizar y descubrir sin fin, como en los mejores clásicos.

3. Breve paréntesis teórico-metodológico

Antes de ofrecer nuestra propia lectura de la obra cunqueiriana, creemos necesarias algunas precisiones concernientes al marco teórico-metodológico en el que nos situamos. Nos interesa especialmente poner en evidencia a través de nuestro trabajo la riqueza polisémica de una novela, *El año del cometa*, que permite muchas lecturas (aunque no todas) y de entre las cuales privilegiaremos la metaficcional. El estudio de la novela resaltaré el dominio por parte del autor de las técnicas narrativas, que le permiten crear una obra obsesiva y especular, llevar hasta el paroxismo su autorreflexividad y su conciencia textual sin abandonar por ello la narratividad del relato. Dejaremos, en lo posible, que el texto hable, las citas continuas tendrán la finalidad de ceñirnos lo más posible a él, evitando perdernos en constructos teóricos.

Teoría y novela

Carlos Javier García destaca en 1995 (11) la creciente importancia de la teoría para la crítica literaria, disciplina dentro de la cual situamos nuestro trabajo. Desde entonces la situación no ha cambiado, es imposible sustraerse a lo teórico, que percibimos como algo claramente enriquecedor pero también limitador y peligroso. El riesgo, claro está, es el de moldear los textos en función de la teoría que se pretende aplicar. Aunque incluso sin modelo un riesgo similar subsiste, el de imponer al texto una lectura personal discutiblemente determinada por éste.

Parece que partimos de una desconfianza hacia la teoría, es cierto, pero no de un rechazo. Es de nuevo Carlos Javier García (2002: 10-11), en un estudio posterior, quien expresa lo que nos parece un justo diálogo entre texto y teoría, señalando un camino metodológico para sus lecturas críticas que nos gustaría adoptar en nuestro estudio de la obra cunqueiriana:

«creo que el estudio de la novela puede también concebirse sobre la base de que es la dinámica de la lectura textual la que, apoyada en directrices flexibles, suscita y desencadena preocupaciones que convergen con planteamientos teóricos. La teoría no serviría entonces como una plantilla rígida que guíe de modo determinante la lectura, excluyendo lo que no se ajuste a su medida. Tampoco entonces se entiende la novela como un terreno de pruebas reservado exclusivamente para determinados ejercicios teóricos.

[...] No predomina una doctrina preceptiva en las lecturas que siguen; se busca el camino de la razón lógica, guiada por el encuentro de algunos dispositivos teóricos con la dinámica textual de las novelas. De ahí que la teoría no se contemple en este libro como una imagen doctrinal y dogmática, como desarrollo de unos principios que van imponiéndose a la hora de leer las novelas que

nos ocupan. Más bien el vocabulario teórico sale al encuentro de unos problemas concretos. Es un encuentro con textos específicos»

Nuestro marco teórico será inevitablemente ecléctico, pero no quiere esto decir que vaya a reinar en nuestro trabajo la anarquía teórica. Nos reservamos el derecho de seleccionar aquellos términos que nos resulten útiles para nuestro análisis, pretendiendo que éste resulte en lo posible coherente. La inflación de términos¹⁷ nos ha obligado a hacer una selección que, dada la proximidad en el significado de muchos de estos vocablos, casi podría parecer arbitraria. Partimos sin embargo de una concepción clara del texto, que intentaremos definir de manera precisa desde estas primeras páginas.

En nuestra aproximación prima una concepción inmanentista de la que no conseguimos deshacernos. Han sido denunciados los excesos de no tener en cuenta el contexto que rodea a la obra literaria, en el que surge y/o en el que es recibida. Seguimos convencidos sin embargo de que una lectura crítica ha de pasar al menos por una fase que respete esa visión utópica que supone a la obra autogenerada y autosuficiente. Creemos que se da así al texto la oportunidad de defenderse por sí mismo, de que afirme sus valores literarios, y de que el mundo propuesto por la ficción adquiera su propia coherencia antes de remitir a tradiciones, épocas, escuelas. ¿No es ése el aspecto más fascinante de la literatura? Que consiga encantarnos aunque no sepamos casi nada de su autor, ni de su época, ni de su país.

Hemos hablado de visión utópica, está claro que esta reducción al texto es imposible en un trabajo de este tipo, en el estudio de una obra de un autor consagrado, al menos por una parte de la crítica. La obra misma de Cunqueiro exige la superación de un estricto inmanentismo, la imagen del palimpsesto se aplica mejor que ninguna otra a la obra del mindoniense, verdadero ejercicio de hipertextualidad en el sentido genettiano¹⁸. Creemos sin embargo que, en el caso de nuestro autor, era especialmente necesaria una lectura que se ciñera al texto, después de tanto apelar a órdenes superiores para explicarla: su galleguidad o los mitos que contiene. Lejos de nuestra intención negar la importancia de cualquiera de estos dos aspectos,

¹⁷ Antonio Gil González (2001) se ocupa de estos problemas terminológicos en el capítulo «Aspectos y problemas metodológicos en torno a la teoría de la narración» (15-38). No coincidimos plenamente con la elección terminológica del autor, pero esas páginas resultan en cualquier caso muy útiles como repaso de las diferentes propuestas dentro de la teoría de la narración, y muestran al fin lo difícil de situarse ante tal abundancia de cuasi sinónimos, algunos ejemplos: «para designar el plano del significado narrativo, domina el término *historia*, alternando, con distintos matices con otros como *trama*, *diégesis*, *fábula*, *intriga* y el omnipresente de *narración*» (GIL GONZÁLEZ 2001: 18). Entre aquellos términos que se han convertido en polivalentes cita el teórico el de *discurso*: «alternativamente conjunto de enunciados, *texto*, unidad comunicativa coherente y estructurada, (...) desde su acepción más concreta (estructura, significante, aspecto verbal del relato, en oposición a *historia*); la más amplia de conjunto de propiedades estilísticas de los enunciados de un autor (...); a la del más general en el plano semiótico (...)» (GIL GONZÁLEZ 2001 : 18).

¹⁸ Genette (1982 : 16) entiende por hipertexto: «tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte», «[l'hypertextualité] est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littéralité : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres» (GENETTE 1982: 18).

fundamentales, en la obra de Cunqueiro, lamentamos simplemente que en ocasiones hayan predeterminado en exceso la interpretación de las novelas.

Niveles textuales

Partimos de una concepción comunicativa del texto, al que contemplamos a partir de un esquema bipartito primero, tripartito a continuación, diferenciando entre el nivel de la *enunciación* y el del *enunciado*, en el que distinguimos todavía el nivel de la *narración* y el de la *historia*, o *nivel diégetico*.

Si *enunciación* es estrictamente «cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation» (BENVENISTE 1974:80-81), está claro que en un texto narrativo encontramos muchos actos individuales de utilización de la lengua, muchos enunciadore, los más evidentes el narrador y los personajes. Reservaremos el término de *enunciación*, para designar el nivel (*enunciativo*) en el que se encuentra el responsable último del texto, el *enunciador* entonces: «es, [...], lógicamente diferenciable del emisor, en cuanto éste es una realidad empírica y aquél una construcción textual, autor lógico y responsable del texto pero también construido por él» (LOZANO/ PEÑA-MARÍN/ ABRIL 1997: 113). Nos interesa especialmente de esta figura su carácter de figura totalizadora, que llega a identificarse con el texto, al ser el origen de cada uno de los aspectos que lo componen (LOZANO/ PEÑA-MARÍN/ ABRIL 1997: 113).

La comunicación que se establece en un nivel extraliterario entre el libro y el lector, tiene su correlato en los tres niveles estrictamente literarios. El *enunciatario* es el interlocutor lógico del *enunciador*: «No se trata, como ocurre igualmente con el enunciador, de una presencia explícita en el texto [...] sino del destinatario presupuesto también a todos los niveles» (LOZANO/ PEÑA-MARÍN/ ABRIL 1997: 113). Es el lector previsto por el texto, es *grosso modo* el lector modelo de Eco (1999), las estrategias puestas en marcha por el enunciador y que van orientando una determinada lectura del texto. Para el semiótico italiano (1999: 89): «El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado». Nos adentramos en un terreno escurridizo ya que, si es indiscutible la presencia de estas marcas, de estas condiciones, inscritas en el texto, está claro que éste se rebela, y que vive y cambia, en contacto con un determinado contexto y en su interacción con un público igualmente determinado.

Hemos señalado que en el nivel del *enunciado* distinguimos dos niveles de comunicación, el que ocupan el *narrador* y el *narratario* y el de los *personajes*. El *narrador* es la voz que en el texto se atribuye la responsabilidad de la *historia*, de modo que no resulta descabellado considerarlo como «personificación del sujeto de la enunciación» (LOZANO/ PEÑA-MARÍN/ ABRIL 1997: 111-112), su presencia puede ser también más o menos evidente, en cualquier caso «toda expresión de acontecimientos, todo relato, adopta necesariamente algún punto de vista sobre la acción; presupone, por tanto, un *observador*. (Ese punto de observación corresponde al enunciador como «principio representante»)» (LOZANO/ PEÑA-

MARÍN/ ABRIL 1997: 112). Veremos en el análisis de los textos que nos interesan que ese desdoblamiento entre narrador y observador, o la síntesis entre ambos, son estrategias en todo caso para las que hay que apelar al nivel enunciativo y que se hallan en la base de las desplegadas por el texto cunqueiriano para conseguir manipular a su destinatario.

El *narratario* es el interlocutor del *narrador*. Hablaremos de *narratario* sólo en aquellos casos en los que dicho interlocutor aparezca personalizado en el texto. Vincent Jouve cita a Genette (1972 : 265):

«Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur»

E indica que «si l'on comprend que le narrataire, en tant qu'instance textuelle, ne se confond pas avec le lecteur réel, on ne voit pas bien en quoi il se distingue du lecteur virtuel supposé par le texte» (JOUVE 1993: 26)¹⁹. Para nosotros está clara esa diferencia, repetimos que el *narratario* es el interlocutor del narrador, así como el *enunciatorio* (que podríamos asimilar al lector virtual al que se refiere Jouve) lo es del *enunciador* y en su construcción intervienen aspectos que van más allá de los que conciernen a la voz narrativa, o más bien que están por encima de ésta (GREIMAS/COURTÉS 1993: 125). El *enunciatorio* se construye desde la primera palabra del texto, la primera palabra del paratexto, mientras que la memoria del *narratario* es más reducida, se limita a la que adquiere en su comunicación con el narrador, cuya voz se haya, en el caso de las novelas cunqueirianas, siempre subordinada a otra, u otras, de manifiesto tinte autorial, lo veremos al analizar el texto.

Pese a las objeciones que acabamos de señalar, nos interesan las propuestas de Vincent Jouve, en cuanto que muestra su disconformidad con aquellos modelos que parecen negar la posibilidad de estudiar la figura del lector extraliterario. Aunque nuestra aproximación al texto sea, de partida, inmanentista, no podemos negar que resulta difícil en ocasiones no hacer trasvases entre los planos literario y extraliterario, ya que de toda evidencia, si bien intentamos en la medida de lo posible ceñirnos al texto, el *enunciatorio* que reconozcamos dependerá del diseño que se haya hecho de él, pero también del encuentro de ese texto con su lector empírico. Creemos que la crítica que Vincent Jouve (1993: 32-33) hace al modelo de Eco resulta, en efecto, justificada:

¹⁹ Más adelante pasa revista a las teorías de Eco, Iser y Linvelt para concluir: «Les lecteurs implicite, abstrait et Modèle, au-delà de leurs différences, mettent en évidence le même principe: l'inscription objective du destinataire dans le corps même du texte. Simples images de lecteur postulées par le récit ou récepteurs actifs collaborant au déroulement de l'histoire, ils sont fondés sur l'idée qu'il y a dans tout texte, structurellement, un rôle proposé au lecteur. Ils ressemblent ainsi à s'y méprendre au déjà vieux, mais toujours solide, narrataire extradiégétique» (32).

«Pour décrire les réactions du Lecteur Modèle, Eco est obligé de passer par les réactions d'un lecteur empirique qui n'est autre que lui-même. Comme il le reconnaît avec un certain embarras, il n'est pas toujours facile de distinguer l'interprétation critique» (donc, personnelle) de la «coopération interprétative» (programmée par le texte et, donc, valable pour tout lecteur»

Estamos de acuerdo en que el texto «es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo» (ECO 1999: 96), pero está claro que la combinación de esa interpretación prevista con un lector empírico particular es seguramente más imprevisible. El propio Eco tiende un puente a través de su distinción entre *textos cerrados* y *textos abiertos* (1999: 82-87), éstos últimos prevén muchas interpretaciones posibles, dejan de ese modo un margen de libertad, entendiendo que la construcción de esa libertad es estrategia elaborada por el texto. Esperamos que nuestro análisis de la novela cunqueiriana, texto abierto donde los haya, nos permita mostrar lo que se nos aparece claramente como una importante estrategia enunciativa, el hecho de «que, por muchas que sean las interpretaciones posibles, unas repercutan sobre las otras de modo tal que no se excluyan, sino que, en cambio, se refuercen recíprocamente» (ECO 1999: 84). Llevados por la libertad interpretativa que el texto concede, y pese a nuestras pretensiones de objetividad, intentaremos que, si no todas nuestras interpretaciones son legítimas, al menos sí sean legitimables (ECO 1999: 86).

Como estamos viendo, una concepción comunicativa del texto prevé a sus interlocutores en cada uno de los diferentes niveles, que distinguimos por pura rentabilidad metodológica, es la convivencia de esos niveles y su percepción simultánea por parte del lector la que crea el encanto del texto²⁰. En el nivel diegético, el nivel de la historia, son los personajes quienes comunican entre sí. Hay que tener en cuenta que cada uno de esos tres niveles es estanco, resultando imposible la comunicación entre ellos. Por supuesto que la palabra imposible carece casi de todo sentido si de literatura se trata, y todos conocemos casos en los que no se mantiene la inviolabilidad de las barreras que separan los diferentes niveles (las novelas de Cunqueiro nos dan buenos ejemplos de ello). Pero si esa violación sigue produciéndonos un efecto (de inquietud, cómico, ...) es en gran medida porque la regla funciona, aunque sea en ausencia. En la transgresión de esas reglas se encuentra el origen del fenómeno metaficcional.

Metaficción

Nos hemos referido en varias ocasiones a este término, y a otros con él relacionados, a lo largo de esta introducción, dando por supuesto que a estas alturas

²⁰ «Tal como se nos aparece, en forma de manifestación lineal, un texto no tiene niveles [...] En realidad, la noción de nivel textual sólo puede ser una noción teórica, un esquema metatextual. Como tal puede articularse de diferentes maneras según el tipo de proyecto teórico al servicio del que se encuentre» (ECO 1999: 97).

se trata de un concepto ya familiar. Ha llegado la hora de que expliquemos con precisión a qué nos referimos al hablar de metaficción. Nos limitaremos a definir claramente algunos conceptos²¹.

¿Qué entendemos pues por metaficción? Aceptamos, con Gil González (2005: 11-12) que:

«lo *meta* surgiría [...] como un cortocircuito entre ambos planos convencionalmente estancos, cuando el «acto de narrar» pasa a constituirse en «materia narrada», o viceversa: cuando desde el universo construido por el relato se acaba designado –o identificando– el acto narrativo que lo conforma.

Todo relato de ficción, es [...], al mismo tiempo, desde el punto de vista comunicativo, una *ficción del relato*, del mismo modo que cualquier universo narrativo contiene la huella (las marcas) de su originario acto productor; pero ello no le otorga necesariamente la condición metaficcional –aunque sí tal vez una cierta forma expandida de *autorreferencia*. Es necesario aún que esta *ficcionalización* que afecta naturalmente a toda acción enunciativa se reproduzca de nuevo, reduplicada, en el interior de un mundo narrativo que escenifique *la representación de la representación*, la *ficción de la ficción*.»²²

Nos conviene igualmente la distinción que hace el teórico español entre metaficción discursiva y metaficción narrativa; la primera aparece «desde el simulacro de la voz autorial»²³ y la segunda desde «el mundo de los personajes y las acciones de la historia»²⁴ (GIL GONZÁLEZ 2005: 16-17).

²¹ No vamos a detenernos a trazar la historia de la teoría de la teoría de la *metaficción*, algo que tan bien han hecho otros. Podemos resumir diciendo que si es cierto que en la teoría americana la preocupación por la metaficción fue temprana y se convirtió en una verdadera moda en los años ochenta, tuvimos que esperar más para que encontrara un eco relevante entre los teóricos y críticos españoles. Los primeros estudios que aplican las teorías americanas ven la luz en el ámbito español en los años noventa, y sólo recientemente se han lanzado los teóricos españoles a profundizar en el tema de la metaficción aportando modelos taxónomicos propios: entre ellos el ya citado Carlos Javier García así como Ana M. Dotras, en sendos libros, que ambos publican en 1994 y en cuyas primeras páginas, además, fijan el concepto: *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* (14-39), *La novela española de metaficción* (9-32). Las obras de Antonio Gil González (2001: 12-84, 2003: 17-35, 2005) y Ródenas de Moya (1998: 11-113, 2005), suponen una buena introducción a la historia de la teoría de la metaficción. La mejor prueba de la actualidad de la cuestión es el monográfico que la revista *Anthropos* ha dedicado al tema: *Metaliteratura y metaficción* (2005) y en el que se incluyen algunos de estos trabajos. Al útil y siempre necesario estado de la cuestión, siguen diferentes propuestas, así como muestras de que la metaficción no es una cuestión limitada al campo de la literatura, y mucho menos al de la narrativa, dentro de ésta.

²² Nos interesa especialmente llamar la atención acerca del trabajo de Gil González por la precisión y exhaustividad de su tipología, que aquí reducimos a los tipos básicos (ver GIL GONZÁLEZ 2001, el capítulo segundo: «Hacia una teoría general de la metaficción», pp. 39-84), y por su aplicación a la novelística cunqueiriana («Álvaro Cunqueiro: tres novelas en busca de autor», GIL GONZÁLEZ 2001: 104-189).

²³ Se trataría de la metanovela discursiva distinguida por Carlos Javier García, que agrupa «aquellos textos en los que lo narrado aparece irreductiblemente y de forma expresa ligado a la instancia enunciativa» (1994: 31), Rodrigo Ródenas de Moya (1998: 15), por su parte, se refiere a un metaficción discursiva, que coincide en grandes rasgos con el tipo que estamos viendo, pero considera aparte «una *metaficción metaléptica* en la que se fractura el marco o frontera entre los

Lo que nos interesa de la propuesta de Gil González, así como de las de otros teóricos españoles de la metaficción, es el interés por distinguir el nivel textual en el que se produzca el fenómeno metaficcional, Rodrigo Ródenas explica que hay que tener en cuenta una

«teoría de la enunciación literaria para la que cualquier enunciado literario debe ser constitutivamente *imaginario*, esto es, que postula un hablante supuesto no correferencial con el autor histórico [...] Cada nivel narrativo (que funciona como un nivel lógico-semántico discreto) presupone un nivel superior o causalmente anterior en el que se sitúa el foco de producción discursiva, lo que confiere a la estructura ontológica de la obra un carácter recursivo [...] El *origo* del discurso es, de este modo, literalmente inexpugnable y las familiares transgresiones de autores que conversan con sus personajes o que cortejan a sus heroínas son sólo *representaciones* de una transgresión» (RÓDENAS DE MOYA 1998:15)

Se va pues más allá de las posibilidades de la *mise en abyme*, que se limita al nivel diegético (DÄLLENBACH 1977: 70-74). Nos interesará sin embargo igualmente señalar la presencia de este artificio en las novelas de Cunqueiro, nos permitirá poner en evidencia hasta qué punto la autorreflexión contenida en los textos es figurativizada y no digresiva. Hemos de aclarar que elegimos una definición de *mise en abyme* que, presidida por la imprecisión, nos concede la libertad de considerar como tal fragmentos del enunciado caracterizados por su narratividad así como otros que carecen de este rasgo. Entendemos pues como *mise en abyme* un reflejo dentro de la obra «*un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit*» (DÄLLENBACH 1977: 62). Tendremos ocasión de comprobar que los ejemplos que identifiquemos en las novelas del autor gallego pueden ser resumidos a *mise en abyme* de la enunciación y del código, al remitir la propia trayectoria de los personajes a lo que se juega entre más altas instancias textuales²⁵.

La condición metaficcional del texto pone en evidencia su condición de artificio, convirtiéndose la obra en una reflexión sobre su propio estatuto y sobre la fundamental relación entre ficción y realidad. Nos interesa profundizar en este

niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa».

²⁴ Coincide con la modalidad diegética distinguida por Ródenas de Moya, término que se adapta mejor al vocabulario por el que nos hemos decidido, ya que en este caso el fenómeno metaficcional se desvela en el nivel de la historia.

²⁵ Lucien Dällenbach (1977: 70) previene contra el peligro de alegorizar el texto y recomienda dos principios hermenéuticos que guíen la lectura: «Le premier, traditionnel [...] prescrit de reconnaître que c'est l'ensemble du texte qui donne sens à chacun de ses segments et que l'on ne saurait par conséquent attribuer valeur réflexive à telle ou telle séquence à moins d'y être autorisé par la totalité du récit. / Le second, qui lui est complémentaire, engage à ne pas pratiquer d'allégorèse réflexive sur des textes où la réflexivité ne se trouverait pas thématisée et ne donnerait point la garantie d'une certaine systématité», comprobaremos en breve que la tematización y sistematización que exige Dällenbach están muy presentes en los textos cunqueirianos.

fenómeno, pero puede que resulten más claros nuestros argumentos si nos referimos a un ejemplo bien concreto de este modo literario: las novelas de Álvaro Cunqueiro.

4. Las metanovelas cunqueirianas

Parece lógico que llamemos *metanovela* a la novela que se caracteriza fundamentalmente por su carácter metaficcional. Casi al final de esta introducción, remitimos al comienzo de la misma, a las páginas en las que postulábamos la inserción de Álvaro Cunqueiro en el contexto literario que le es propio, el de la narrativa española de los años 60-70. En esas páginas valorizábamos la lectura de aquéllos que veían a nuestro autor como un precursor, creemos que merece ser reconocido como tal no sólo por su reivindicación de la fantasía en un momento en el que ésta se encontraba un tanto relegada de las principales tendencias narrativas, sino, sobre todo, por la reflexión metaficcional, casi podríamos decir por la obsesión metaficcional que recorre cada una de sus novelas y que se impondrá como uno de los elementos más caracterizadores de la narrativa española, al menos en el período que corresponde a los últimos diez años de actividad de nuestro autor como novelista.

Gonzalo Sobejano (2003: 173), emparenta las novelas del gallego a la literatura «meta», aunque sea de una manera más bien vaga, al considerar algunas de ellas, junto con las de otros autores, «más como novelas escritivas que como metanovelas». Recordemos que para el autor (SOBEJANO 2003: 172) metanovela es «aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto».

Nosotros creemos que las novelas de Cunqueiro pertenecerían sin ninguna duda a la categoría de metanovela tal como la entiende Sobejano. Nos situamos pues en la línea de González-Millán y de Gil González. Nos interesa especialmente el aspecto metaficcional de una literatura empeñada en mostrar que es literatura. No se trata únicamente del o de los narradores, que adoptan en ocasiones una máscara autorial, que intervienen en repetidos enunciados metanarrativos. La institución del pacto de lectura de las novelas, pasa casi siempre por la destrucción de la ilusión ficcional para reinstaurarla a continuación, convirtiendo tal restauración en una verdadera declaración de principios poéticos. Es fácil entonces reconocer en cada una de las novelas del mindoniense el especial pacto narrativo que Antonio Gil González (2001: 80) considera propio de las novelas metaficcionales, y que contiene una nueva cláusula que:

«resalta la artificiosidad de la novela, pero sin alterar su sustancia ni su funcionamiento. No necesitamos ya la *suspensión de las condiciones de verdad* para *crear* en la ficción narrativa; la sabemos ficción, pero el *juego* funciona y nos divierte igualmente»

Ana María Dotras (1994: 80-81) resume así algunos de los temas tratados por las novelas de metaficción, tendremos ocasión de mostrar, a lo largo de nuestro trabajo, cómo todos ellos se encarnan en las novelas cunqueirianas, especialmente en la última:

«el problema de la autoría, el proceso creativo, la naturaleza de la ficción, las convenciones literarias, diversos procedimientos narrativos, la génesis, funcionalidad e independencia del personaje literario, la identidad y credibilidad del narrador, el funcionamiento de la imaginación, la inspiración artística, el acto de leer, los límites de la realidad y la ficción o la autonomía del mundo creado frente al mundo real»

En nuestro análisis resultará evidente la importancia que concedemos al nivel de la historia. La reflexión metafictional cunqueiriana está muy presente desde el nivel diegético, todas las novelas ofrecen claros ejemplos del tipo que Antonio Gil llamaba *metaficción narrativa*. La propia diégesis de las novelas, de todas ellas, se forma por la acumulación de situaciones comunicativas fácilmente identificables con las literarias la mayoría de sus protagonistas son grandes fabuladores, hasta el punto de que casi todas las novelas se resumen a una serie de actos de narrar. Su interés fundamental, así como el de gran parte de los personajes cunqueirianos, es la producción y recepción de ficciones. Los pocos que parecen no compartir esta inquietud se ven de alguna manera confrontados con el tema. Podemos hacer un rápido repaso:

-*Merlín*, Felipe cuenta su vida, ¿qué son sus años con Merlín más que un sucederse de historias? ¿Qué son sus años en Termar más que un almacenar historias? La novela contiene todas las modalidades: las que cuentan los personajes que llegan a Miranda, las que se venden (orales y escritas), las que lee el propio Felipe, las que cuentan los peregrinos en Termar, y, por último, el relato sobre Merlín que lee Míster Craven en la edición castellana.

-*Sochantre*, podríamos formular casi la misma pregunta: ¿qué son los dos años que el sochantre pasa fuera de su casa sino un sucederse de historias? Las de los difuntos, que noche tras noche ha de escuchar el sochantre hasta llegar al hastío. La que representa la hueste de difuntos, *Romeo y Julieta eternos enamorados*, ante un público que no pide más que sentirse transportado a otra realidad.

-*Ulises*, el auténtico aprendizaje del marino cunqueiriano es el de narrar. Tendrá buenos maestros, en Ítaca y en el barco en el que se enrola para hacer honor a su nombre. La travesía ve sucederse una tras otra las historias de los marinos, Ulises aprenderá bien la lección, lo demostrará en Paros, sabe como nadie mantener en vilo a un auditorio.

-*Sinbad*, el más quijotesco de los personajes cunqueirianos, convierte la cuestión del creer en su caballo de batalla, enfrentado en ocasiones a un público resistente al encanto de sus ficciones. Sinbad cuenta y fabula, y es feliz sabiéndose escuchado,

su final llegará cuando quiera llevar a la práctica sus fabulaciones, olvidando que la ficción tiene sus propias reglas.

-*Orestes*, el personaje que da título al libro se sabe personaje de tragedia. En la novela cunqueiriana lo es por partida doble, ya que dentro del texto asistimos a la redacción de la obra de teatro que inmortalizará la historia de Micenas. Orestes es, además, el primer personaje cunqueiriano que sufre de un importante problema identitario. La fabulación será el remedio que aplique a ese problema, haciéndose pasar por otros olvidará por un momento que es Orestes, que ser Orestes duele tanto.

-*Fanto*, el complemento y el contrario de Orestes. Obligado durante su juventud a hacerse pasar por un sinfín de caballeros lo único que quiere es ser él. Siguen hilvanándose las historias, las de los diferentes personajes que Fanto encarna primero, las que protagoniza el propio Fanto después, él mismo es ya toda una leyenda, que ha pasado a la posteridad y cuya fama exige que su historia sea contada.

-*Cometa*, en la última novela cunqueiriana Paulos se muestra perfecto heredero de todos sus antecesores, de los incansables contadores de historias y de los problemas que acuciaban a Orestes y a Fanto. Paulos es un creador, es un narrador, y es también un inadaptado que busca a través de sus fabulaciones su lugar en la sociedad y su propia identidad.

A ello, por supuesto, tendremos que unir la exhibición de la función de control por parte del narrador extradiegético y la presencia explícita de una voz autorial que desde la primera página establece el especial pacto narrativo con su interlocutor, podemos por tanto afirmar que está igualmente presente la *metaficción discursiva*, de nuevo en términos de Antonio Gil. Como ya hemos anunciado, todo ello convertirá a la novelas cunqueirianas en verdaderas poéticas noveladas, y a la última en una final reivindicación de los dos principales ejes de la poética cunqueiriana: la ficción y el ludismo.

Claro que es cierto que en algunas de estas novelas no aparece la figura del escritor, que inmediatamente hace gritar ¡metaficción! a críticos y teóricos, no creemos necesaria la presencia de esa figura desde el momento en que sí aparecen personajes creadores y transmisores de ficciones; la combinación de estos personajes con la presencia de una voz autorial y la conciencia textual desplegada serían suficientes para calificar la novelística del mindoniense de metafictional. Las de Cunqueiro son sin ninguna duda de esas novelas que proclaman «esto es una novela»²⁶.

Parece que afirmamos entonces que los de Cunqueiro son simples juegos literarios, algo a lo que se oponía la gran mayoría de la crítica cunqueiriana, empeñada en borrar la imagen de un autor frívolo y evasivo. Lo afirmamos y lo reafirmamos aunque con un pequeño matiz: los de Cunqueiro son juegos literarios, desde luego

²⁶ Según Ana María Dotras (1994: 179) «es ésta la afirmación que se halla, explícita o implícitamente, como principal metacomentario en toda obra de metaficción, la cual surge de la necesidad de comunicar la fuerte conciencia artística del novelista».

no simples, y en ellos está contenido el verdadero compromiso del autor: con la literatura, con lo mejor de su tradición y con lo mejor de su vanguardia²⁷.

Puro juego literario

Resulta extremadamente reductor resumir en una frase toda una poética, sobre todo si se trata de una obra que se define por su hipercodificación literaria, por su complejidad y por su ambigüedad, pese a la insistencia del autor y de algunos críticos en el «contar claro y sencillo» que definiría el estilo del mindoniense²⁸; pero creemos sin duda que el juego literario es lo más definitorio y constante de la novela de Cunqueiro.

La crítica pareció en ocasiones verse en la responsabilidad de relativizar la importancia del elemento lúdico que Martínez Torrón enunció como definitorio del arte cunqueiriano. Si más arriba hemos mostrado nuestra distancia con respecto a algunas de las reflexiones de uno de los primeros críticos cunqueirianos, manifestamos en esta ocasión nuestro más rotundo acuerdo con el mismo. La insistencia con la que aparece la palabra *juego* en las novelas anuncia ya que el propio texto reivindica para sí ese ludismo. El origen del rechazo crítico de lo lúdico se halla en la estrecha concepción que se tiene del juego, como el miedo a «reducir» las novelas de Cunqueiro a pura literatura parece provenir de una estrecha concepción de la literatura.

Creemos que parte de la subversión con la que González-Millán caracteriza la obra de Cunqueiro, viene de la reivindicación del ludismo que ésta contiene. El juego es

²⁷ ¿O deberíamos más bien decir experimentalismo? Rodrigo Ródenas de Moya (1998: 61), siguiendo a Eco, se esfuerza por delimitar ambos conceptos, que coincidirían en la ruptura que implican, aunque ésta no sea equiparable: «Mientras que para el experimentalismo es la obra concreta el objeto de juego y de ella se extrapola una poética, para la vanguardia lo es el grupo de obras, que son en todo caso ilustración de una poética previa. Aquél tiende a una provocación interna a la historia de una institución literaria (la metaficción sería un ejemplo); ésta a una provocación externa, empeñada en que la sociedad reconozca su propuesta como un insulto a las instituciones del arte o la literatura». Sin lugar a dudas nuestro autor es experimental, está claro su respeto por una tradición literaria a la que rinde continuamente homenaje, incluso cuando la parodia. Sí es cierto sin embargo que algunos de los recursos que utiliza en sus novelas remiten a las vanguardias históricas, con las que su labor como poeta está en directa dependencia.

²⁸ Ramón Nicolás (1994: 105) escribe: «O noso autor reiterou frecuentes veces que el se limitaba a contar, sinxela e claramente. Concepción que nos permite achegarnos ao tema da influencia da narrativa oral na súa obra», cita a continuación la entrevista que Cunqueiro concedió, poco antes de su muerte, a Morán Fraga «eu téñome plantexado, claro, como calquera escritor, cómo vou narrar. Entón a min ocúrreseme que o mellor é contar clara e seguido como conta o pobo... De modo que a narrativa oral galega, os contos que eu escoitei de rapaz, a maneira de decilos, a maneira de intercalar pequenas desviacións dentro do... tal, párrafos, etc., que en definitiva tenden tamén a aclarar, por un lado, e a complicar, por outro, é moi do meu gusto, e creo que é moi do gusto da xente que ten gusto de que lle conten contos». No es nuestra intención desmentir la intención de entronque con la tradición oral por parte de nuestro autor, pero sí la de reafirmar la evidencia en su obra de una tradición de literatura escrita, perceptible en la utilización que el autor hace del espacio textual, algo que es muy evidente en *Merlín*, donde la historia de mister Craven (165-192), si bien es leída, reivindica su carácter de texto escrito, elaborado, llamando la atención sobre la existencia de títulos y capítulos y por la profusa utilización de la cursiva. El propio autor ha ido potenciando algunos de los tópicos con los que se lo relaciona, y que se desmienten con el simple y directo enfrentamiento con su obra.

una figura compleja, que define el carácter inevitablemente social del hombre²⁹, pero el juego también le permite al mismo tiempo oponerse a las reglas con las que la sociedad termina por encorsetarlo³⁰. Gracias al juego, por tanto, el ser humano se integra, pero también se libera, y se rebela.

El juego comprende pues los significados opuestos de integración/rebelión, que ponen en evidencia el contraste social/individual que caracteriza igualmente el carácter complejo de la lectura:

«la lecture est éminemment réflexive [...] Elle renvoie le sujet a lui-meme par le détour de l'autre ; elle invite donc a prolonger la lecture au-dela du livre, a se déchiffrer soi-meme : «[...] En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-meme», affirme Proust dans *Le temps retrouvé*. Mais cela est rendu justement possible en raison de la communication avec l'altérité qu'autorise l'œuvre d'art» (PIÉGAY-GROS 2002: 35).

Darío Villanueva (1992: 70) acierta en describir esta doble naturaleza de la lectura cuando dice que «en el lector, por el lector y desde él, se anuda el universo de las formas con el las vivencias humanas individual y socialmente consideradas». Tendremos ocasión de comprobar que en la última novela Cunqueiro da cuenta de todas estas complejidades gracias al importante papel que reserva a la representación del juego y de la lectura.

La teoría literaria se ha fijado en los paralelismos existentes entre el juego y la literatura (VILLANUEVA 1992: 77 y ss), ambos crean una realidad paralela regida por reglas propias, pactadas entre los jugadores. Se ha señalado la cercanía entre el juego y el pacto ficcional: coinciden en la suspensión del descreimiento y en la aceptación de determinadas convenciones³¹, aunque más arriba hayamos insistido

²⁹ Como podemos verlo en las respuestas que da Daniel Poyán Díaz (234) a la pregunta «¿por qué se juega?»: «-la necesidad de afirmar el yo/ -la ambición de ser el mejor/ -el desafío que supone el récord o simplemente vencer la dificultad/ -la esperanza y la persecución de los favores del destino/ -el placer del secreto, de la ficción y del disfraz dar miedo o pasar miedo/ -aclarar un misterio o un enigma/ -el deseo de medirse con otros en una prueba de fuerza, de habilidad, de resistencia, de rapidez, de equilibrio o ingeniosidad». Pocas, o ninguna de estas motivaciones pueden llevarse a cabo en solitario.

³⁰ Numerosos ejemplos tenemos en las novelas del mindoniense de esta doble dimensión del juego, a los que encontramos en la última les dedicaremos una atención especial en nuestro estudio, podríamos ahora simplemente evocar uno de estos ejemplos, de los que consideramos más representativos: el de Egisto en *Orestes*, disfrazado de no rey, libre gracias al juego por unos instantes del destino del que se siente prisionero. Cuando los personajes tergiversan el juego, cuando lo ponen en duda o renuncian a él, están perdidos, la trayectoria del protagonista de la última novela será la prueba fehaciente de lo que acabamos de afirmar, lo veremos en su momento.

³¹ No se limita el paralelismo al juego y a la literatura, relaciones parecidas podemos establecer entre toda manifestación artística y el juego: «La visión del arte como juego implica una concepción de la creación o, más específicamente, del proceso de creación como una actividad libre que crea, bajo unas determinadas normas y dentro de un marco espacio-temporal delimitado, un campo de expresión con el fin, no tanto de obtener un producto ajeno al quehacer mismo, sino de alcanzar el gozo que el mismo proceso de creación proporciona y que es independiente del éxito obtenido» (DOTRAS 1994: 190).

en las peculiaridades de la recepción de la obra metaficcional, creemos que se trata de un replanteamiento que no hace más que reforzar la idea de pacto y de juego.

El lector se convierte en una instancia fundamental al tratar de la novela metaficcional. Pozuelo Yvancos anuncia que con ella comienza «la hora del lector» (1993: 247), Ana María Dotras (1994: 188) llega a afirmar que «lo que diferencia a la metafiction de otras tendencias novelísticas es la conciencia de un lector y el deseo manifiesto de cambiar en él las expectativas tradicionales de lectura». A través de estas afirmaciones, y después de haber insistido en la autorreflexividad que supone todo ejemplo de metafiction, la autora termina señalando la paradoja que acompaña a toda novela metaficcional:

«Así, la novela que se vuelve hacia sí misma también se dirige, paradójicamente, al lector, sin provocar que éste, a pesar de la destrucción de la ilusión de realidad, se distancie sino que, por el contrario, el grado en que el lector se mantiene inmerso en la novela no disminuye»

Esa paradoja tiene su base en la «tensión entre naturalización y desnaturalización de las convenciones» a la que se refería Antonio Gil (2001: 81), el teórico se muestra más precavido en lo que se refiere al papel del lector, equiparándolo al de otras instancias textuales que se encuentran igualmente reflejadas por el texto metaficcional, así:

«La enunciación metaficcional, en su omniabarcante voluntad de autorreferir todos los aspectos de lo literario [...] con frecuencia tematizará la lectura como una parte más de la comunicación establecida a través del acto narrativo. Para ello apelará frecuentemente al lector desde cualquiera de los niveles del discurso narrativo, constituyendo así en *narratario metaficcional* al *lector implícito* del *discurso* [...]; a un *narratario* ya existente en el *relato* [...]; o acudiendo a la creación de un *lector-personaje* en la esfera de la *narración*, o de un *auditorio* atento a las historias de sus narradores, cuando se trata de representar la narración oral como imagen de la novela» (82)

Veremos en el análisis de *Cometa* que Cunqueiro recrea las complejidades y paradojas que se asocian a la recepción literaria y sobre todo a la recepción literaria metaficcional, y ello a través de la multiplicación de los *narratarios intradieгéticos*³² y en especial gracias a la creación de un personaje que se convierte en la más completa figura de lector que ha ofrecido la narrativa cunqueiriana.

³² La diferencia entre *extradieгético* e *intradieгético* es una diferencia de nivel: «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit» (GENETTE 1972 : 238). Partiendo de esta precisión nos limitaremos a distinguir un primer nivel de narración, extradieгético, utilizaremos el término intradieгético para referirnos al nivel o niveles que dependen de éste, de manera que si Paulos es un narrador intradieгético, el rey David será un narrador intradieгético en segundo grado. Limitamos así la terminología utilizada por Genette, que diferencia entre un nivel extradieгético, otro dieгético o intradieгético y nivel(es) metadieгético(s) (GENETTE 1972: 238-239).

Realidad, ficción, alienación

La literatura es punto de encuentro entre ficción y realidad, cuya relación se haya tematizada en todas las novelas cunqueirianas; al tiempo que muestra lo permeables que son las fronteras que separan estas dos dimensiones, Cunqueiro reivindica la necesidad de la ficción, opuesta a una realidad en la que el personaje se siente insatisfecho, muchas veces alienado³³. En todas las novelas, especialmente en la última, esa reflexión bien literaria se transforma en una reflexión vital, cuya conclusión, en algunos casos desilusionada, en otros desoladora, encuentra compensación sólo a nivel estético. ¿Cómo reducir a su autor a un levantador de torres de marfil? Cunqueiro levanta torres (y puentes, hay muchas muchas torres y puentes en las novelas), nos muestra a continuación la incapacidad de sus criaturas para habitarlas, y el sufrimiento consiguiente.

Nuestra perplejidad surgió cuando, tras leer la obra de Cunqueiro, nos enfrentamos a algunas lecturas que ponían en evidencia una alegría y un optimismo que creemos presente en los textos de manera bien puntual. Es ése, por ejemplo, el caso de Anxo Tarrío Varela, quien, sin embargo, formula en su estudio comentarios muy pertinentes sobre las novelas, y que titula inspirada e inspiradoramente su libro *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. En efecto, la melancolía está presente en todas las novelas, haciéndonos recordar lo estrechas que son sus relaciones con la creación. *Cometa* nos ofrecerá la oportunidad de ver cómo la alienación y el estado melancólico en el que se halla sumido el protagonista se encuentran directamente implicados en el proceso creativo.

Algunos de los personajes creados por Paulos manifestarán su conciencia de ser personajes de ficción. La novela nos permitirá incluso asistir al desdoblamiento de su protagonista-creador, que terminará por convertirse en uno más de sus personajes. Se tensarán, a través del ya clásico motivo de la independencia del personaje literario, las relaciones entre ficción y realidad, problema al que el texto cunqueiriano dará una respuesta ambigua.

El tema de la realidad como construcción convencional aparece explícitamente tratado en la novela, mostrando la presencia de una dominante ontológica que los teóricos reconocen como propia del posmodernismo. Rodrigo Ródenas de Moya (1998: 112) parafrasea acertadamente a Ronald Sukenick para concluir que: «La enseñanza que pueda proporcionar la ficción literaria autorreferencial no puede ser sino enseñanza sobre la ficción de la realidad». El propio teórico y crítico se ocupa de la polémica que surge a la hora de definir y delimitar Modernismo y Posmodernismo en su estudio de la novela española de vanguardia, en las que observa «la curiosa propiedad de anticipar la dominante ontológica que habría de

³³ Mostrando al fin a su manera que «la ficción está rodeada de fronteras *sagradas*, que son tanto de orden *real* como de orden *representativo*.» (PAVEL 1997: 176), teniendo en cuenta que «Lejos de ser diáfanos y cerrados, las fronteras de la ficción se presentan accesibles por varios lados, a veces con facilidad, según los diversos tipos de exigencias que se den en cada contexto. A lo que se apela es a una actitud más flexible sobre los límites de la ficcionalidad, que no podría ser otra cosa que un mayor refinamiento de nuestra percepción literaria» (ibid.:179).

caracterizar a la novela posmoderna» (1998: 110), nos atrae especialmente este trabajo por mostrar la dificultad de establecer categorizaciones absolutas y por subrayar las indudables conexiones entre modernismo, vanguardia y posmodernismo, Según Ródenas de Moya:

«La reflexividad ha impregnado, con su reivindicación de la necesidad de metalenguaje y la sugestión de la paradoja, el pensamiento contemporáneo desde, por lo menos, la *Aufklärung* alemana. La literatura (como las otras artes) no ha sido ajena a ese espíritu especular de los tiempos [...] La dominante del arte literario del siglo XX es autorreferencial y, por medio de la autorreferencia, acentúa las preocupaciones epistemológicas (sobre todo en el Modernismo) u ontológicas (especialmente en el Posmodernismo) que se detectan en todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo» (87)³⁴

La obra de nuestro autor sirve de puente entre las dos épocas a las que se refiere el teórico y crítico, y en ella están presentes esas inquietudes epistemológicas y ontológicas, que se expresan a través de un modo claramente autorreferencial³⁵. Nos interesaremos por el modo en que todo ello se refleja en la última novela, *Cometa* rompe el molde de la novela cunqueiriana. Resulta fácil repetir que es el testamento novelístico de su autor, pero la verdad es que se trata de una novela de cierre, y de síntesis. Todas las otras novelas están contenidas en *Cometa*, y se hallan superadas por ella. Encontramos en el texto las constantes cunqueirianas, llevadas a su grado extremo y, nos arriesgamos a decir, perfect

³⁴ Gil González (1999) hace reflexiones parecidas refiriéndose al ámbito de la novela y a la supuesta muerte de la misma anunciada a comienzos del siglo XX: «en aquella mutación [la que vive la novela en el primer tercio del siglo XX] la novela abandonó la representación verosímil del mundo como seña de identidad para adoptar las de la introspección subjetiva, la clausura de sus universos narrativos y la indagación formal y autorreflexiva; proclamó la primacía de la *dicción* sobre la *ficción*, de la *diégesis* sobre la *mimesis*, del *discurso* sobre la *historia*. Cuando mediado el siglo se reflexiona sobre la situación del género, se revela la extendida percepción entre escritores, pensadores y narratólogos de que éste atraviesa una época de cambios trascendentales centrados en la subjetivación y el carácter antinovelesco y autorreferencial de la escritura narrativa contemporánea».

³⁵ A lo largo de nuestro trabajo relacionaremos en repetidas ocasiones a nuestro autor con características reconocidas por teóricos y críticos como propias del posmodernismo. Queremos aclarar que no tenemos mayor interés en proclamar a Cunqueiro autor posmodernista, nos limitamos a aprovecharnos de los resultados de un debate que contribuye, al fin, a indagar en los significados propios a la obra cunqueiriana y que muestra la conexión del autor con su época. Va más allá de los límites de nuestro trabajo el posicionarnos definitivamente sobre un tema tan complejo como el de la división, incluso la existencia, de un modernismo y un posmodernismo. El hecho indiscutible es que el interés por el segundo ha reavivado el interés por el primero. Los trabajos de Nil Santiáñez (2002) y Domingo Ródenas (1998) se plantean esas cuestiones, y deparan algunas sorpresas, describiendo por ejemplo el último el modernismo español en términos que se relacionan normalmente con el posmodernismo. En lo que se refiere a la crítica de la narrativa española prima la falta de consenso (NAVAJAS: 1987, SPITZMESSER: 1999, HOLLOWAY: 1999), algo que no ha de extrañar dado que ni siquiera éste existe en lo que respecta a los términos empleados: posmodernidad-posmodernismo, posmoderno-posmodernista, empleados como sinónimos y como términos que designan conceptos diferentes.

SEGUNDA PARTE

Antecedentes, prólogos y voces

1. El año del cometa, testamento novelístico cunqueiriano

El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes se publica en 1974. Es la última novela de Álvaro Cunqueiro, pese a ciertas declaraciones del autor que mostraban sus intenciones de volver al cultivo del género (NICOLÁS 1994: 139-145). Elena Quiroga (1984: 110-114) hace un repaso de los anunciados proyectos que nunca vieron la luz. Recuerda las intermitentes referencias del autor a *La taberna de Galiana*³⁶, pero también a otras obras menos mencionadas:

«Tampoco realizó aquel libro del que tanto hablaba: *La casa* (¿tendría algo que ver, o era otro acercamiento, con la obra de teaTro sólo imaginada: *La casa de la noche*? Porque se trataba, según dijo, de la última noche que una familia completa transcurre en su vieja casa, que van a clausurar al alba para marchar a trabajar a Europa (la nueva emigración). Cada personaje narraría ese largo nocturno personal en la casa familiar, testigo impávido, entremezclando experiencias, recuerdos, pensamientos que del adiós y de una sumergida y melancólica ilusión de un día regresar, surgieran.

En cuanto a *Ceniza en la manga de un viejo*, oigo hablar de esa esperanza de libro como si se tratara de una narración, pero recuerdo haberle oído decir que iba a ser un libro de memorias» (QUIROGA: 113)³⁷

Algunos proyectos del autor que están en relación directa con nuestra novela. Parece que uno de los personajes de ésta, el rey David, le interesó particularmente:

« É mais, gustaríame incluso escribir un libro sobre el. Teño moita documentación, teño tres ou catro libretas cheas de notas, as mais inverosímeis, tomadas do Talmud, da Remara do Berachó de Babilonia, do de Xerusalén..., dos sitios mais inverosímeis, das comunidades xudeas dos «jázaros», das comunidades «xumeas» da Europa oriental, etc., e tal... Teño tomadas dúcias de notas, gustaríame facer un libro... » (en NICOLÁS: 141)

³⁶ «El primer adelanto de *La taberna* lo publica en *La Voz de Galicia*, a finales de los años cincuenta –largo tiempo vivían los libros en él, toda una vida [...] Publica en gallego, en 1980, un trozo en *Nordés*, bellissimo, quizá el más aproximativo a una novela, en que deduce la relación objeto-imaginación suscitada. Y póstumamente, en *Grial*, en gallego también, un inicio de esta narración, que pensaba dedicar a uno de sus grandes amigos, Ramón Piñeiro» (QUIROGA: 110-112). El número de *Grial* al que la autora se refiere es el que la revista dedicó al autor tras su muerte (núm. 72, 1981: 83-84).

³⁷ En la entrevista televisiva que concede a Joaquín Soler Serrano en 1974 (año de publicación de *Cometa*), Cunqueiro se refiere a la obra que cita Elena Quiroga, *Ceniza en la manga de un viejo*, según el autor se trataría de la autobiografía del que escribe el libro, quien no puede distinguir entre lo vivido y lo imaginado, descripción que podría corresponder a su último protagonista.

Son éstos proyectos que evoca Cunqueiro al final de su carrera, pero hubo otros que se quedaron en el camino, entre ellos, en un momento anterior, el escritor se refiere a «una novela en castellano titulada *La Batalla de los Cuatro Reyes* que transcurre durante la guerra civil española» (en NICOLÁS: 142). Está clara la relación con *Cometa*, y no puede dejar de sorprender la declaración del autor de pensar en tratar un tema tan cercano en el tiempo y tan polémico como el de la Guerra Civil.

Cometa será pues la última novela del autor. En ella Paulos, un joven afincado en una ciudad de provincias tiene tendencia a perderse en ensoñaciones y mundos imaginarios, presentes en las historias que cuenta a su amada, María. La ambición del personaje es sin embargo mayor, se acerca el año del cometa y el joven accede al puesto de astrólogo oficial. Interpretando e inventando las supuestas señales de anuncio del cometa quiere convertirse en héroe para su ciudad, y controlarla. Para ello, pretende hacerle creer en la verdad de sus fabulaciones: que está en peligro, amenazada por el rey invasor de ciudades con puente. Paulos la defenderá, pidiendo ayuda al rey David, al rey Arturo y a Julio César, que cobran vida en su imaginación. A medida que avanza la novela, el personaje se va aislando cada vez más, perdiéndose en el mundo de sus fantasías hasta el momento en que ya no es capaz de distinguir entre lo que vive y lo que sueña. En su intento por escapar al sueño que se ha convertido en pesadilla reniega de su naturaleza de soñador y fabulador y es entonces cuando muere, abatido por unos guardianes que lo confunden con un invasor extranjero³⁸.

Su protagonista, fabulador y soñador, como casi todos los protagonistas de las novelas de Cunqueiro, aparece como la figura del creador que es superado por su obra, en una reivindicación de la ficción que, presente en la narrativa del mindoniense desde el *Merlín*, alcanza ahora su expresión más radical. Esta reflexión metaficcional aparece en la novela tanto a nivel del enunciado como de la enunciación. Antonio Gil (2006: 357) se muestra consciente del «riesgo de caer en el exceso interpretativo de [...] apreciar en cada vuelta del relato una clave metaficcional»; nosotros manifestamos una parecida aprehensión, aunque por lo general dicha lectura se encuentra tan claramente exigida por el texto que casi no es necesario recurrir a procedimientos metafóricos para explicarla.

³⁸ Están llenas las novelas de extranjeros, lo cual no ha de extrañar dada la importancia que el paradigma del viaje cobra en ellas. Concepción Sanfíz dedica un capítulo a la «Realidad y simbolismo de los viajes» (188-224): «el tema del viaje constituye un elemento significativo en la construcción de la estructura narrativa. Los protagonistas de sus discursos diegéticos en algún momento abandonan su residencia habitual por diferentes motivos, y siempre esta experiencia repercute notablemente en su proceso vital» (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 188). «El viaje constituye otra modalidad de aventura recurrente en la narrativa cunqueiriana. el viaje reporta a Egisto un disfrute insospechado y la recuperación de valores anegados bajo su insoportable existencia. Para San Gonzalo y Ulises, el viaje consiste en completar con éxito las distintas etapas de un ciclo[...] Para otros personajes, como Sinbad, Paulos u Orestes, el viaje es un reflejo de la inviabilidad de sus proyectos vitales y, por tanto, una experiencia frustrante» (147). Extranjeros llegan a Miranda, en *Merlín*, en grandes cantidades, todos los que piden ayuda al mago; en *Sochantré* son todos un poco extranjeros en su viaje, ... Esa condición concede a los que llegan una curiosidad y un asombro ante la novedad siempre positivamente valorizado en las novelas. El extranjero invita además a contar historias, así, en *Orestes*, la llegada de don León nos pone en antecedentes de lo que ocurre en Micenas.

Si el contenido metaficcional es importante en todas las novelas, en la última se convierte en obsesión. *El año del cometa*, cierre de un ciclo, contiene el agotamiento de un tipo de texto que ha llegado al máximo de autorreflexión. Creemos que halla plenamente justificada la interpretación que hace la mayor parte de la crítica de *Cometa* como testamento literario de su autor, síntesis y superación de la poética que se refleja en todo su ciclo novelístico³⁹. Creemos que Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier (1991b: 16) resume acertadamente el carácter de síntesis y conclusión de esta última novela:

«El fascinante universo cunqueiriano se inicia con un paraíso infantil, *Merlín y familia* (1955), que va girando en espirales hasta cerrarse con un magnífico apocalipsis: *El año del cometa* (1974), testamento del autor donde culminan todas sus constantes: la tendencia a reflexionar sobre la ficción dentro de sus ficciones; la densa red de relaciones intertextuales e intratextuales; la complejidad de la voz narrativa, de la estructura fabulística, de la ordenación temporal, de la referencialidad espacial; la creciente conflictividad de los héroes; la densidad simbólica; y un proceso imaginativo que se inició con mundos maravillosos y que desemboca ahora en la más pura y borgeana fantástica»

En ese artículo la autora (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991b:16, nota a pie de página) apunta que «Cunqueiro fue consciente de la condición terminal de esta novela» y nos remite a la última entrevista que el autor concedió a Morán Fraga poco antes de morir. En esa entrevista (MORÁN FRAGA 1982: 380) Cunqueiro se refiere a un posible cambio, pero no parece prever que *Cometa* será su última novela:

« [Cometa] xa foi concebida coma un punto final... Cando lla mandei a Vergés, o editor, dixen: «bueno, mira te mando un punto final. Probablemente mis libros a partir de ahora sean otra cosa...» Non sei, non son outra cousa, porque agora estou rematando *A taberna*...
P.- E a *Taberna de Galiana*, que lle ía preguntar eu...
C.- Estouna rematando pra *Galaxia*, a ver se a remato estes días..., e volvo ó mesmo...»

Más se parecen estas palabras a un cambio de rumbo, como el que anunciaba el autor después de su *Orestes*, en una entrevista que recoge Cristina de la Torre (1988: 139): «Yo creo que en mi literatura he llegado a un límite en cuanto al tratamiento de los temas: el de la deformación. Salvando las distancias es lo que le ocurrió a Valle-Inclán. Pero en Valle lo mejor de su obra son precisamente los

³⁹ «Siempre lúcido, siempre intensamente autoconsciente, el soñador cunqueiriano nos dejó, en esta obra que cierra el ciclo de sus novelas, y que sin embargo es la máxima expresión de su madurez, un verdadero legado poético: el testamento narrativo de Álvaro Cunqueiro» (GIL GONZÁLEZ 2001: 163). «Sempre nos quedará a incógnita de saber se esta novela, que en moitos aspectos é a culminación e superación da produción narrativa anterior de Cunqueiro, clausuraba unha concepción literaria e abría a posibilidade dun cambio na forma de concibir a textualidade literaria da novela » (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991: 76). En otro tono, pero insistiendo en el carácter de cierre, Ana María Spitzmesser (1995: 30) se refiere a la última novela de Cunqueiro como «verdadero suicidio narrativo que no proporciona una visión cuestionadora y rica de la realidad objetiva sino la proyección de una confusión infecunda, degeneración e impotencia».

esperpentos. Pero no todos somos Valle-Inclán y hay un foso caricaturesco en el que puedes caer. Ahí tienes a Cela, por ejemplo, ese caso tristísimo. Entonces escribir es ya hacer sarcasmo sobre nada. *Un hombre que se parecía a Orestes* es la culminación de una etapa mía o su final, tanto da, pero es un límite».

2. «Las gulas del clérigo que leía etrusco»

González Millán (1991) se refiere al macrotexto novelístico cunqueiriano, formado por las siete novelas y justificado por las continuas recurrencias de temas, motivos y expresiones en ellas⁴⁰. Dentro de ese macrotexto podemos aislar fragmentos cuyas relaciones son todavía más evidentes, así Antonio Gil (2001, 2006) condensa la evolución del héroe cunqueiriano en tres novelas y Martine Roux (2001) sigue la trayectoria de Felipe de Amancia⁴¹.

Las referencias intertextuales entre *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* y *El año del cometa* señalan claramente una especial relación entre ambos textos, podemos entenderla como una relación de filiación, teniendo en cuenta que *Fanto*, de 1972, antecede a *Cometa*. En *Fanto* parece anunciarse la novela inmediatamente posterior⁴². ¿Forman parte Paulos y su ciudad de la disertación sobre cometas que preparaba Botelus antes de morir? Botelus es «el clérigo que entendía etrusco» (*Fanto*: 126) y que estaba presente el día en que Fanto Fantini della Gherardesca compró a Lionfante. Las páginas que le son dedicadas, bajo el título «Las gulas del clérigo que leía etrusco» (*Fanto*: 126-146), se encuentran entre los «Retratos y vidas» (*Fanto*: 115-149), que podemos considerar ya como apéndices a la novela (aunque otra parte reivindique en exclusiva esa función al apropiarse el título: «Apéndices. Sobre el discurso de «Lionfante» en el Senado de Venecia» (*Fanto*: 151-157).

Recordemos que la intervención del clérigo en la historia del condottiero es puramente episódica: está presente en el momento en que Fanto compra a su caballo Lionfante. Comprado el caballo, y apalabrado Nito como escudero:

«el perro «Remo» dio tres ladridos para decir que allí estaba, y tomando por sorpresa con los dientes el bastón en que se apoyaba un clérigo que había asistido a la carrera y al regateo, y que declaró haber sido muy jinete en su mocedad, el can trazó en la arena unos signos y se sentó a la diestra de ellos» [...]
El clérigo sacó de una bolsa de piel de serpiente unos grandes anteojos dominicanos, y miró y remiró los signos.

⁴⁰ Uno de los capítulos de su libro *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación* lleva el título «Proyección macrotextual» (67-77), y analiza estrategias que confirman la intención macrotextual del autor. González-Millán (70) distingue entre: «a) o *macrotexto narrativo*, propiamente dito, constituído pola totalidade dos textos narrativos do autor;/ b) o *macrotexto interxenérico*, organizado arredor duns cantos temas centrais e duns principios básicos de ordenación textual en toda a obra do autor (narrativa, lírica, dramática ou periodística);/ c) debe farse doutra modalidade macrotextual, localizada dentro dunha novela (un fenómeno bastante frecuente), e constituída por un grupo de microtextos que presentan rasgos comúns; [Merlín, Sochantre e Fanto] exemplifican perfectamente esta modalidade macrotextual».

⁴¹ Aunque en este caso el estudio del personaje va más allá del macrotexto novelístico. Martine Roux estudia el nacimiento y desarrollo del personaje desde *El caballero, la muerte y otras sorpresas* hasta *Orestes*.

⁴² «el argumento del *Cometa* está prefigurado en el *Fanto*, donde el clérigo Botelus se comió literalmente a sí mismo para escribir un sonado discurso sobre los cometas» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991b: 17).

-Para mi ciencia –dijo-, éstas son letras etruscas.» (*Fanto*: 41-42)

Ya no volverá a aparecer Botelus en el cuerpo de la novela, la importancia que cobra el relato que le es dedicado podría extrañar entonces a quien no tuviera la necesaria competencia macrotextual para saber que se trata de un recurso caro a Cunqueiro, sorprender al lector retomando motivos en apariencia insignificantes que le sirven de excusa para ejercitar su enorme capacidad fabuladora. Los reflejos intratextuales refuerzan al fin la coherencia de las novelas y se convierten en una estrategia autorreflexiva.

En su segunda aparición, el clérigo es el absoluto protagonista del relato que le es dedicado, nos es presentado como un amante de la oratoria, convencido de que su capacidad retórica depende de la ingestión de platos exquisitos. Se arruina adquiriendo manjares para la elaboración de su disertación sobre los cometas, y, falto de alimentos dignos de su demanda intelectual, se da a la autofagia y muere desangrado. Creemos que la importancia de este personaje, y de los sucesos que protagoniza, van más allá de lo que ha considerado Concepción Sanfiz:

«Junto con el ataque a la burocracia excesiva, la ironía cunqueiriana apunta a otro problema imperecedero: la erudición vacía de contenido, el saber aparente. A este respecto es ejemplificadora la unidad narrativa que dedica al bachiller Botelus, cuya preocupación básica era el comer, debido a su enorme gula, pero que gustaba además de ocuparse en inútiles disputas dialécticas» (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 286)

La conexión de ese texto con nuestra novela es evidente, ya por la presencia del cometa. En la introducción el supuesto erudito y cronista fantiniano nos relata las desventuras de este clérigo, y recuerda con lástima que «*Su famosa disertación sobre los cometas permanece todavía inédita, y por eso no puede aludir a ella el maestro Menéndez Pelayo en su historia de la ciencia española*» (*Fanto*: 126, en cursiva en el texto). Como en la última novela de Cunqueiro, en «Las gulas del clérigo que leía etrusco» se espera el cometa en breve: «se anunciaba uno para el año venidero» (*Fanto*: 141). Pero las relaciones que podemos establecer entre los dos textos son muchas más. Como *Cometa*, «Las gulas» comienza con el reconocimiento de cierta incapacidad por parte del autor: «*No le fue posible al autor de este texto el recoger dato alguno acerca de la estancia en Florencia del bachiller Botelus*» (*Fanto*: 126, en cursiva en el texto). Entre el astrólogo lucernés y Botelus los paralelismos son llamativos, limitaremos las citas casi exclusivamente a *Fanto*, ya que se refieren a aspectos que más adelante ilustraremos en *Cometa* y serán entonces fácilmente identificables:

- Botelus es un «orador de mérito», consciente de la importancia de la expresión lingüística, pero también de la correcta utilización de otros códigos :

«El bachiller Botelus, cuando hablaba desde el púlpito, se retiraba difuminándose en la sombra, pero mostraba a la luz de las lámparas *sus manos ágiles, expresivas, fáciles en apoyar los argumentos, en subrayar la mayor, en afinar los distinguos, en el*

repetir en el aire la palabra, el calificativo culterano insólito, hallado por el bachiller tras toda una noche sin sueño.» (Fanto: 127, el subrayado es nuestro)

- Pero Botelus también «era de sorprendente ineptitud para las discusiones académicas», un reflejo de su incapacidad para el intercambio dialéctico que compartirá con el astrólogo de Lucerna. En su enfrentamiento con Conciso podemos ver un adelanto de la relación entre Paulos y su soñador contrario, ya que asistimos a un conflicto entre ellos pero que resulta, al fin, fructífero. La disertación de Botelus parece una respuesta a la de Conciso, «quien ahora preparaba una academia en la Colegial sobre los cometas» (*Fanto*: 134)

- Botelus es un gran soñador, se tumba

«a ensoñar, imaginando la próxima academia» (*Fanto*: 129)

«Soñaba laureles y se despertaba campeón invencible, recitando a Bártolo» (*Fanto*: 130)

«Continuaba flaco [...] echando sus siestas, paladeando la victoria sobre Conciso, e imaginando otras que no tardarían en llegar. Soñaba que era llamado a Roma para exponer su «Adversus Copernicus», [...] y en sueños masticaba corderillos lechales y pichones rellenos de higo, y la propia hija del Papa, donna Lucrezia, le servía el vino.» (*Fanto*: 135)

«En este punto del sueño se veía alto y rubio como el gentilhombre mozo que lo había comprado [a Lionfante], y despertaba porque se le encabritaba el caballo. Gritaba una vez más por el ama [...] y si era posible, repetía en realidad el menú devorado en sueños.» (*Fanto*: 135)

«Pues bien, al despertar tenía toda la disertación a punto [...] Pero solamente en este sueño recompuso la argumentación *versus cometae*.» (*Fanto*: 139)⁴³

Al igual que Paulos, y otros personajes cunqueirianos, Botelus «parecía habitar otros mundos» (*Fanto*: 140). La alienación se convierte en este caso en la compañera inevitable del sueño, y conduce al personaje hasta la enfermedad.

Uno de los sueños del clérigo refleja su deseo de verse investido de una función, o de un reconocimiento social; algo que será de capital importancia en el devenir de Paulos. Se nos da cuenta de ese anhelo en unas líneas que recuerdan particularmente a otras de *Cometa*:

⁴³ Serían muchas más las citas, extraordinariamente numerosas para tan pocas páginas, lo que muestra la importancia de un tema fundamental en casi todo texto cunqueiriano, y muy especialmente en *Cometa* y en el que ahora estudiamos.

«Dio en soñar que era seguido por el pueblo, cuando iba o regresaba de los lugares donde discutía triunfador perpetuo, y que los padres le mostraban los hijos, y las mozas los vientres, blancos, blancos, para que los palmease, y en su día se hiciesen allí sus hijos sabios.» (*Fanto* 136)⁴⁴

Sañador, sin comunicar verdaderamente con sus semejantes, Botelus padece una incapacidad sexual típica de los personajes de las novelas de Cunqueiro y especialmente evidente en el último fabulador. Pretende vivir sin sexo, pero la cuestión resulta ineludible, se asimila a la glotonería, y ambos se subliman al subordinarse a la capacidad oratoria, hasta el punto de que «La digestión se le aparecía a Botelus como una obra casi intelectual» (144). El texto nos ofrece una conexión explícita entre sexo y glotonería con la referencia al canibalismo:

«La tentación de *morder en aquellas mantecas* [las del ama] le venía cada vez con mayor frecuencia, y el ama entendió que algo extraño le entraba al bachiller al verla, y *lo tomó por presión del sexto*, y se dejó doñear un poco, hasta que un día el bachiller osó acariciarle los desnudos brazos, y con voz temblorosa, baja y como lejana, tal vez eco remoto de la caverna del caníbal primigenio, le dijo:

-¡*Te comería de una sentada!*

Y el ama vio entonces, como se ve el campo desde una ventana, que *no era lujuria* el temblor del bachiller, ni la caricia de sus ojos decía deseo, sino que todo aquello *era gula, gula pura [...]*» (*Fanto*, 136-137, el subrayado es nuestro)

- El dinero está siempre muy presente, y será fuente de preocupaciones. El clérigo no goza de la solvencia de Paulos, aunque también lo material se convertirá en una idea acuciante para el astrólogo justo antes de su muerte. En el caso de Botelus asistimos a su progresivo empobrecimiento hasta que «Dolores, el ama le anunció al bachiller que ahora sí que estaban sin blanca» (142), lo que terminará llevando al personaje a la muerte.

- Botelus da muestra de un claro infantilismo, el origen de sus gulas se sitúa en la infancia, y ésta perdura en el gusto del clérigo por chuparse el pulgar:

«Cuando descendía del púlpito, el bachiller Botelus besaba sus propias manos, tan preciosas, que tan bien le servían, y *volviendo en la memoria a los días infantiles*, cuando en su casa se prometían la madre viuda y las tías solteras que criatura tan inteligente llegaría a Archipámpano de las Indias, *chupaba el pulgar de la mano derecha, que de niño, mojado en miel por tía*

⁴⁴ Aunque en *Cometa* la cita se refiere a Fagildo, el tío y tutor de Paulos: «Eran mujeres preñadas, que se sentaban en el patio, junto al pozo. Fagildo se santiguaba, ellas también. Fagildo se ponía a escuchar en el vientre de la primera. Se incorporaba, le sonreía, le daba una palmada en una mejilla./ -Niño./ A veces acudía alguna mujer sin hijos. Fagildo le mandaba echar la lengua, le tocaba el vientre, la hacía andar, le oía los oídos. [...] A las gentes que se llevaban con ellas las palabras de Fagildo y las usaban como si fuese vida, las metían en su vivir cotidiano, las creían y hacían con ellas las mujeres en sus vientres un niño o una niña» (*Cometa* 49).

doña Áurea, le permitía adormilarse soñador, y que ahora era, de todos sus dedos, el que más sabor a pavo conservaba tras el suavizamiento con el agua gorda de la molleja del pavo. Creo que aquí tuvieron su origen las gulas del bachiller Botelus, uniendo en él el sentido del gusto al placer del triunfo dialéctico, el sabor del pavo, por ejemplo, a la casuística de la Lex Cornelia de Falsis, que dominaba. » (Fanto 128, el subrayado es nuestro)⁴⁵

El dedo es el centro de todo el afecto de Botelus: «La derecha era la mano del pulgar amado, de aquel dedo maternal, casi glándula mamaria, indispensable protector y compañero» (143). Asociado a la infancia, el pulgar está presente hasta el último momento, Botelus «se quedó, con un suspiro hondo, en un chupe de dedo. ¡Golosón! » (146).

Veremos más adelante que la trayectoria seguida por Paulos señala una evidente involución, y que el tema de la infancia es fundamental a lo largo de toda la novelística cunqueiriana, en la que se desarrollará como un motivo de una extraordinaria complejidad y con importantes connotaciones metaficcionales. Las reflexiones de Sofía Pérez-Bustamante (1991: 217) a propósito del astrólogo lucernés no dejan de recordarnos el final del clérigo que leía etrusco:

«La vida de Paulos se presenta como un proceso de deterioro preñado de símbolos premonitorios, un proceso autófago de creciente introspección que culmina simultáneamente en una autodestrucción [...] y en una destrucción [...]» (el subrayado es nuestro).

Las semejanzas entre ambos personajes son abundantes, el posterior análisis del protagonista de *Cometa* permitirá confirmarlo. La última novela de Cunqueiro aparece como la realización de los deseos del pobre clérigo, que muere sin poder hacer pública su disertación sobre los cometas. Pero Paulos es un personaje mucho más complejo, que supera la caricatura a la que se halla reducido Botelus; se encuentra además ausente de éste una preocupación identitaria que es fundamental en el astrólogo lucernés. Esta preocupación no es sin embargo ajena a la novela dentro de la cual se incluye la historia del clérigo, aparece en la misma encarnada en el personaje de Fanto.

⁴⁵ Tratándose de repeticiones que crean ecos dentro del macrotexto que nos ocupa, podemos recordar que las Indias eras precisamente el reino soñado de Paulos, que le prometía su tío Fagildo. Estamos estableciendo paralelismos entre este texto y *Cometa*, en ocasiones se trata de frases o detalles que comparten las dos historias, así en ambas se evocan la *Farsalia* y la figura del César: «[...] se lanzó a exponer [Botelus], y a la verdad con harta ciencia, una lección contra la aruspicina que había preparado para una sesión de la Academia, partiendo de lo que en la «Farsalia» se dice del etrusco Arruns, cuando ordenó quemar en los días del paso del Rubicón, con madera de árboles infaustos, los monstruos que la Naturaleza había producido sin simiente alguna» (*Fanto*: 133). «El profesor de Historia de los Galos dio una conferencia sobre el adivino Arruns, de Luca, que viene en la «Farsalia», trató de árboles felices e infelices, y de los monstruos que nacieron de la tierra sin necesidad de simiente alguna, cuando Julio César pasó el Rubicón, dos años después de haberse detenido en el puente de la ciudad» (*Cometa*: 90-91, en cursiva en el texto).

3. La aventura de contar

Con la presencia en el título del cometa y la promesa de una batalla, la última novela de Cunqueiro parece augurar desde la portada una diégesis más cargada de acontecimientos que la de algunas de sus otras novelas. Bien es cierto que la anterior nos ofrecía las aventuras de un condottiero, aunque con una dosis de «intelectualización» que forzosamente debía sorprender a quien esperara una pura novela de aventuras⁴⁶. Como ya avanzamos en nuestra introducción, la verdadera aventura que interesa a las novelas cunqueirianas es la aventura del contar: la del autor, que se personifica normalmente en el paratexto; la del narrador, que pocas veces puede evitar la tentación de hacerse bien visible en comentarios metanarrativos; pero también la aventura del contar de los personajes. Rexina Rodríguez Vega (1992: 441) resume de manera acertada esta peculiaridad de las novelas cunqueirianas:

«no seu mundo de ficción [el de la narrativa de Álvaro Cunqueiro] constrúe indefectiblemente arredor dunha voz, dunhas voces que se esforzan por nos atrapar, por nos convencer da verdade daquelo que crean ó dicir. Moitos teñen criticado a falta de releve, a inxenuidade dos homes de ficción cunqueirianos sen se decatarse de que os personaxes do noso autor pertencen á casta daqueles «Hommes Récit» que Todorov definira na súa obra *Poétique de la Prose* e que están na orixe dunha literatura predicativa na que o suxeito non é máis que a súa historia, a historia que nos conta [...] A orixinalidade, a especificidade cunqueiriana radica precisamente en indagar na problemática que encerra o estatuto do narrador, da narración»

Un poco más abajo (RODRÍGUEZ VEGA 1992: 443) podemos leer: «O novelar de Cunqueiro caracterízase pois por unha hipertrofia da acción ou, mellor dito, pola substitución da acción dos personaxes na ficción pola acción imaxinativa», podríamos añadir sin embargo, que son tantas las acciones imaginativas referidas en

⁴⁶ La tercera fuga representa el grado máximo de esta intelectualización, el propio condottiero se demuestra a sí mismo que «la fuga era una «cosa mentale», [...] Sabía, ahora, que podía salir. En realidad, sabiendo que la prisión era «una idea de una prisión», ya estaba fuera. Pero quería llegar hasta el fin del juego» (*Fanto* : 75). Además de la mención al omnipresente juego, nos interesa resaltar la ingenuidad del personaje. Como otros, parece que Fanto no conoce todavía las reglas que rigen el mundo cunqueiriano, no resultará tan fácil salir de esa prisión, y cuando lo consiga será marcado : «Las nuevas líneas trazadas por el Gran Rector con tinta negra, reduciendo el área del hexágono al aumentar el espesor de sus lados, habían dejado su huella en el cuerpo de Fanto el Mozo. La línea del lado superior del hexágono no sólo le había privado del rubio y rizado pelo, arrancándole gran parte del cuero cabelludo, sino que le había dejado en la cima de la despejada frente como una línea negruzca y maloliente. Y la línea del lado inferior, le había cortado como media pulgada de carne todo a lo largo de los pies» (*Fanto*: 83)

cada novela, que el lector tiene más bien la impresión de que continuamente sucede algo.

Ha sido señalada repetidamente la falta de unidad aparente de las novelas de Cunqueiro, cuyo argumento parece en ocasiones una mera excusa para engarzar las más variadas historias. La estructura básica es la del relato enmarcado, debido a que casi todos los personajes se convierten en algún momento en narradores intradieгéticos, que toman la palabra e insertan historias en la fábula de base, la acumulación de tales relatos daría lugar a las novelas (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 90, MORAM FRAGA 1990: 99)⁴⁷. Recordemos que la justificación de una coherencia en los textos que permitiera hablar de unidad ha ocupado a la crítica. González-Millán considera que: «A clasificación das múltiples voces que comparten o espacio narrativo na novelística de Cunqueiro constitúe, sen dúbida, o problema máis arduo na análise do proceso narrativo» (1991: 27). El crítico cunqueiriano resalta la imagen de «intensa desintegración textual que é fácil concluír dun estudio detido deste *corpus* literario» (1991a: 55). Lo que nos convence de la aproximación de González-Millán es que al tiempo que evidencia esta desintegración propia de la obra cunqueiriana, subraya la coherencia de la misma, señalando:

«a tensión permanente que caracteriza toda a narrativa de Cunqueiro, entre a tendencia centrípeta cara á totalidade textual, ou macrotectualidade, e outra centrífuga, que encontra na fragmentación narrativa, e textual, unha das súas manifestacións privilexiadas» (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991a: 70)

Nosotros nos decidimos por privilegiar la visión de conjunto y los elementos de coherencia textual, no podemos pasar por alto sin embargo esas lecturas parciales de textos cunqueirianos, y no podemos negar que se hallan favorecidas por el texto. Tarrío Varela (1991: 10) afirma que

«siempre se apreciará en Cunqueiro una tendencia a organizar sus textos a base de pequeñas unidades con autonomía propia, que pueden constituir de por sí una pieza literaria (desde la receta de cocina – que en Cunqueiro trasciende lo puramente culinario para recrearse estéticamente en los nombres de las yerbas y de los productos- hasta el pequeño relato o semblanza) o bien ensartarse mediante algún hilo conductor para armar, ya sea un inteligente y atractivo tratado de medicina popular o de antropología imaginaria gallega, ya una novela»

⁴⁷ En la entrevista a Cunqueiro César Carlos Morán Fraga plantea estas cuestiones al autor: «P. ¿De que xeito está presente, tanto na temática coma na estrutura de encadramento dos relatos..., a ver se me explico..., o procedemento da tertulia, derivado das «maqama» árabes?/ C.-O que Colin Smith di «Procedemento Contos de Canterbury». Pois o procedemento «Contos de Canterbury» é o que está ahí./ P.- Pero realmente a influencia de «As mil e unha noites» é patente, existe.../ C.-Si, sin dúbida ningunha, existe. Iso non o podo negar, ¿como vou negalo?» (MORÁN FRAGA 1982: 378).

Son muchos los *paratextos*⁴⁸ que rodean el cuerpo de la novela, así como los medios tipográficos⁴⁹ que atomizan aún más el texto. Todo ello es muestra de una extremada *conciencia textual* típica de cualquier texto metaficcional, recordemos que según Carlos Javier García (1994: 23):

«al incrementar la importancia concedida a la narración misma y a las técnicas compositivas, haciéndolas perceptibles, surge la *conciencia textual*. Las formas discursivas, los contrastes en la forma de contar y lo que se cuenta pasan a ocupar el primer plano; es decir: se subraya la textualización de lo representado»

El concepto nos parece algo general, pero creemos sin duda que correspondería propiamente a un texto cuya distribución textual se aleja de las normas y llama así de manera evidente la atención sobre sí mismo, como es el nuestro.

Una vez puesto el punto final a lo que podemos considerar el cuerpo de las otras novelas, el texto se extiende todavía en ocasiones más de cincuenta páginas, es el caso de *Merlín y familia*, donde tras la «Segunda parte» encontramos: «Apéndices» («La novela de mosiú Tabarie», «Pablo y Virginia»), «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña», y el «Índice onomástico», todo lo cual ocupa las páginas 149 a 213 de la edición que manejamos.

Fanto no se haya muy lejos de la primera novela en cuanto a explotación de este recurso de elementos paratextuales posteriores al texto central. El libro termina en la página 186, la historia del condottiero mucho antes, después de la página 114 y la frase que anuncia la muerte del protagonista: «Y Fanto supo que iba a morir», se incluyen todavía: «Retratos y vidas», «Apéndices», «Índice onomástico». *Crónicas* y *Sinbad* insisten en la variedad y cantidad de apéndices⁵⁰. Resulta interesante comprobar que son *Ulises*, *Orestes* y *Cometa* las novelas que dejan menos espacio para los apéndices, precisamente los tres textos que Antonio Gil (2001, 2006) destaca como demarcadoras de la evolución del héroe cunqueiriano, y cuyo significado metaficcional considera más importante. Así, entre la avalancha de apéndices de las novelas anteriormente mencionadas, llama la atención que *Ulises*

⁴⁸ Entendemos con Genette (1982 :10) como paratexto: «titre, sous-titre, intertitres; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accéssoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire [...] ce champ de relations [...] est, sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur».

⁴⁹ Nuestro autor utiliza sobre todo la cursiva, que distingue páginas enteras con una función esencialmente prologal con respecto a algunas partes o capítulos y el modo dramático, en ocasiones a lo largo de todo un capítulo (*Sinbad*, *Orestes*) y en otras unas pocas líneas (*Cometa*). Tendremos oportunidad de insistir en la concepción teatral percible en cada una de las novelas.

⁵⁰ Por afán de exhaustividad detallamos igualmente los apéndices de estas dos novelas. *Crónicas*: «Apéndices» («Apéndice primero. Dramatis personae», «Apéndice segundo. Noticia de Ismael Florito»), «Epílogo para bretones» (157-188). *Sinbad*: «Apéndices» («Plática de mares arábigos...», «Escenas segunda y vigésimoquinta de la pieza de teatro chino...», «Retrato de la viuda Alba»), «Índice onomástico» (129-162). No podemos tampoco olvidar que las novelas suelen ir precedidas por uno o varios (*Cometa*, *Ulises*) prólogos, o por páginas que sin apropiarse esa denominación funcionan como tal.

no cuente más que con el consabido «Índice onomástico», al cual *Orestes* añade únicamente «Seis retratos», que vienen a ser las entradas del índice expandidas, como bien señala una nota:

«SEIS RETRATOS

En el Índice Onomástico final han sido omitidos el rey Agamenón, doña Clitemnestra, las infantas Electra e Ifigenia y don Orestes, así como la Nodriz de Clitemnestra, cuyos retratos van aquí por separado, y en orden alfabético [...]» (235)

La presencia de estos paratextos, en ocasiones casi más extensos que el supuesto texto principal, justifica la perplejidad de la crítica ante un texto de apariencia tan fragmentaria. Todos estos apartados retrasan el momento de cierre del mundo diegético, y el momento de dejar de narrar. El deseo de expandir la narración y la diégesis se convertirá en una de las marcas de fábrica cunqueirianas, y evolucionará hasta el intento, y logro, de crear la ilusión de eternidad textual que consigue la última novela. Para Martínez Torrón (1980: 98) estas prolongaciones del texto relativizan el desconsuelo que está presente en muchos finales cunqueirianos:

«En ocasiones, los finales de la narración intentan, creo, mitigar esta sensación, añadiendo una serie de cuentos y apéndices, como intentando mostrar que todo no son sino cuentos, historias que deben acabar así porque es su destino inevitable, pero que la broma con la vida y con los sueños, debe proseguir»

Igualmente responsable de la fragmentación es la técnica de acumulación narrativa, que se consigue por medio de la intercalación de historias y la subsiguiente multiplicación de niveles diegéticos, de modo que las novelas cunqueirianas parecen responder a la figura de cajas chinas o de muñecas rusas.

No queríamos extendernos en el debate genérico de si los textos cunqueirianos son o no novelas, además si hay un género que parezca aceptarlo casi todo, ése es la novela, capaz de plantearse si debe considerar al *Quijote* y al *Dinosaurio* como dos de sus ejemplares. Sí es cierto que Cunqueiro juega con esos diferentes géneros en los que decía no creer⁵¹, Cristina de la Torre (1988: 56) se refiere a «técnicas que

⁵¹ En la última entrevista (MORÁN FRAGA 1982: 372) que concede, y que tan profusamente estamos citando, Cunqueiro ejerce de verdadero autor-creador, claramente no muestra mayor interés por una cuestión que deja a los críticos: «P.- *¿Qué tipo de lindeiros hai entre un Cunqueiro poeta, narrador, dramaturgo, xornalista...? ¿Hai tal vez unha concepción dos xéneros literarios mais ben a posteriori que a priori?* C.- Si, si, sin dúbida ningunha. Eu non penso nunca. De vez en cando venme á imaxinación, á cabeza, unha cousa que se traduce nun poema, nun artigo ou nun libro, pero non hai, non [...] P.- *Sí, pero haberá unha diferenza entre eses tres libros que forman o que eu, hai un momento, chamaba unha triloxía [Escola de menciñeiros, Xente de aquí e de acolá, Os outros feirantes], e un libro como pode ser <Merlín e familia>, como pode ser <Se o vello Sinbad volvese ás illas>, como pode ser <El año del cometa>...* C.- Si, ben, pero eu non sei... ¡Alá os críticos!», al fin en su respuesta Cunqueiro parece dar la razón a su entrevistador, al reconocer que algunas de sus novelas son un retrato de un hombre, lo cual supone ya una cierta unidad, es llamativa sin embargo la insistencia del entrevistador y la resistencia de Cunqueiro para aceptar esa diferencia de géneros.

revelan su modernidad [la de Cunqueiro] como lo son la experimentación de géneros que distingue su novelística». Para la crítica cunqueiriana el autor «mezcla géneros en su intento de hacer de la literatura una experiencia total, según la compleja realidad que quiere captar» (57). Esa idea de la literatura como experiencia total, así como la mezcla de géneros remite sin duda a las vanguardias, con las cuales se ha explicitado desde temprano la relación del Cunqueiro poeta y menos la del Cunqueiro novelista, con razón Morán Fraga (1982: 372), en la entrevista que realiza al autor supone que el reconocido surrealismo de su poesía ha de haber influido de alguna manera en la narrativa «*porque unha persoa sempre é a mesma*»⁵².

Si Cunqueiro «convierte la narración en algo multiforme» (TORRE 1988: 57), multiforme es en sí el propio género novelístico. Creemos por ello que más que la idea del género lo que la narrativa de Cunqueiro plantea es la cuestión de la unidad indivisible del texto. En lo que se refiere a sus novelas, los lectores se han rebelado contra esa idea: podemos insistir en que *Merlín* es una novela, las marcas de coherencia textual son notables y numerosas, pero fue en su momento definido como libro de relatos, Darío Villanueva incluye el análisis de uno de sus capítulos en un libro cuyo título es *Teoría e interpretación del cuento*, y Antonio Risco un «cuento» perteneciente a esa misma novela en sus dos antologías de literatura fantástica⁵³. Podemos hablar de lectores que realizan lecturas aberrantes, que se atreven a violar la sacrosanta unidad textual, o pensar que esa posibilidad estaba prevista por el texto.

Lauro Zavala (2004: 77), teorizando sobre la minificción, nos recuerda que «El concepto de unidad es uno de los fundamentos de la modernidad» y que:

⁵² Alargamos la cita que incluimos arriba (ibid.): «P.- *Supoño que non se pode esquencer a súa etapa poética de preguerra, encabezada por <Mar ao Norde>, o surrealismo de <Poemas do si e non> e mais tarde o Neotrovadorismo..., ó tratarmos da súa obra narrativa. ¿De qué xeito pode influir a súa etapa surrealista da súa poesía na obra en prosa posterior/ C.- Si, pois ten que haber..., ten que haber influído bastante. Nunca me fixeron esta pregunta, pero coido que ten interés. Nunca pensei, pero sí. De feito ten que ter influído. Eu decátome de que algúns surrealistas ou pre-surrealistas como Guillermo Apollinaire, por exemplo, pois si... –Bretón, Aragón- tiveron que influir un pouco na miña maneira de contar.../ P.- ...e que, desde logo, o feito de que vostede naquela época fixera surrealismo na poesía, iso, no momento de empezar a escribir narrativa, ten que influir, porque unha persoa sempre é a mesma...»*

⁵³ Darío Villanueva aborda la cuestión antes de pasar al análisis de *El camino de Quitia-Y-Pon*, «uno de los relatos del volumen *Merlín y familia*» (VILLANUEVA 1995: 394): «Los últimos estudiosos de la narrativa de Cunqueiro [...] no dudan en calificar de novela a *Merlín e familia*, y no seré yo quien les contradiga, convencido como estoy de la libérrima condición de este «oficio sin metro» al que sólo caracteriza el cumplimiento de una regla: la de transgredirlas todas» (ibid.). Reproduce junto con el relato otros textos de *Merlín*, ya que considera que «Pertenece a una estructura-marco en la que son de la mayor pertinencia dos unidades paratextuales que cumple transcribir: un breve prólogo o «NOTA», y un todavía más sucinto epílogo titulado «FINAL», a los que hay que añadir con carácter secundario un «INDICE ONOMÁSTICO» » (ibid.: 399). Antonio Risco (1991a) incluye «A serea grega» y «O galo de Portugal» en su *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*, el último de los cuentos figuraba ya, en su versión castellana, en su anterior *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones* (1987). En otro trabajo (RISCO 1991b: 13) se refiere a «la colección de cuentos *Merlín e familia*, ligados por la figura del famoso mago»; también de esa «colección» elige Josefa Beloso «El gallo de Portugal», que estudia en «El donjuanismo en «El gallo de Portugal» de Álvaro Cunqueiro» (BELOSO 1999), trabajo incluido en un libro de explícito título: *Asedios ó conto*.

«considerar que un texto puede ser leído de manera independiente de la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la ilustración.

Sin embargo, ésta es la forma real de leer que practicamos al final del siglo XX» (ibid.).

Cita Zavala a Daniel Pennac (ZAVALA 2004: 78), quien establece entre los derechos imprescriptibles del lector el de leer fragmentos; sin duda el lector puede hacerlo, no creemos sin embargo que siempre resulte igualmente satisfactorio, desde luego lo será más si abre cualquiera de las novelas cunqueirianas que si abre *La Regenta*, y ello porque los fragmentos extraíbles de esos textos combinan su conciencia de ir integrados en un texto más amplio con una vocación de independencia que pocas veces encontramos en otras novelas, muchos contienen en sí una idea de completud que los haría muy válidos para integrar alguna de esas antologías que, poco respetuosas del texto inviolable, se han nutrido, y se nutren de extractos. La variedad cunqueiriana nos ofrece en ocasiones líneas que se destacan por su lirismo, otras por su juego intertextual o por ser verdaderos concentrados de narratividad. He aquí un fragmento de *Las mocedades de Ulises*:

«-Yo quisiera escuchar sirenas más nobles, de las que solamente una palabra es la tempestad, dos la locura y tres la muerte –dijo Alción.

-En mi país –dijo el cirenaico Antístenes– las hay, en las costas bajas, que te engalanan con tus días infantiles. Te preguntan si te acuerdas cómo eras cuando tenías diez años, y te hacen ver tu figura corriendo, pellizcando un racimo de uvas. ¿Y cuándo tenías siete? ¿Y cuándo tenías tres? Y así hasta el día que naciste, y entonces curioso quieres ver, y oyes un gran lloro, y eres muerto. Los que encuentran tu cadáver, aunque tengas cincuenta años en la ocasión, comprueban que no te han atado el cordón y no tienes ombligo, que te cuelga la tripa gangrenada... Y se sabe así que has muerto de sirena memorante» (*Ulises*: 144)

Esa fractalidad, esencia misma de las novelas del mindoniense⁵⁴, convierte en ocasiones la lectura de las páginas cunqueirianas en una actividad agotadora, se imponen entonces unas reglas de lecturas que podemos emparentar con las propias de la minificción, dentro de las cuales la pausa se convierte en una verdadera necesidad para actualizar todas esas lagunas que, si son propias de todo texto literario, son la esencia de la minificción; y también simplemente para asimilar la cantidad de información que supone la yuxtaposición continua de relatos. Eso

⁵⁴ María de los Ángeles Rodríguez Fontenla (1996: 452) encuentra el origen de esta particularidad de la estética cunqueiriana en el origen popular de su narrativa: «creemos que es el contexto cultural gallego, fuertemente arraigado en la tradición popular de <contar historias al amor de la lumbre>, el que, en definitiva, explica esta constelación de microhistorias que los personajes se cuentan unos a otros [...] sin limitaciones temporales e imaginativas». Creemos que se simplifica así una cuestión más compleja, que habría de tener en cuenta, desde luego, la conexión de la narrativa cunqueiriana con la literatura popular, pero también la esencial condición de lírico del autor y su vinculación con las vanguardias históricas.

sucede a menudo en el cuerpo de la novela cunqueiriana, cuando se relevan sin pausa un narrador tras otro, pero, sobre todo, en los «Índices Onomásticos» con los que el autor suele cerrar sus obras. En estos apéndices al texto se recuerdan todos los nombres que han sido citados hasta entonces, en ocasiones se trata de una nota que se limita a evocar y a situar vagamente al personaje, leemos, por ejemplo, en *Sinbad* (155): «ALBA.- Señora viuda algo romántica. Se habla de este amor de Sinbad en capítulo aparte.»

Bien diferente a otras entradas que merecerían figurar en cualquier selección de minirretratos o minigeografías imaginadas:

«FARFISTÁN.- Reino donde hay cosecha de rosas. Allí nació la primera rosa colorada, porque un príncipe se desnudó delante de una rosa blanca y ésta se ruborizó.» (*Sinbad*: 158)

«SOGUN DE CIPANGO.- El que manda en el Japón. Duerme dentro de una caja encerrada en otras siete, por miedo a los usurpadores. Un día a la semana come ancas de rana con polvo de oro. Fornica con careta puesta a las forasteras, haciéndose pasar por su amor lejano.» (*Sinbad*: 161)

¿Y si todo fuera una cuestión de perspectiva? Martine Roux (2001) analiza *Merlín*, uno de los libros más fragmentados, y contempla la posibilidad de dos lecturas, diferentes y propuestas por el texto:

«Une fois gommées ou placées en arrière-plan les étapes du Moi [se refiere a la evolución de Felipe], domine un *patchwork* d'histoires réunies par Felipe, susceptibles d'être lues dans le désordre et considérées comme des unités closes (ou presque), indépendantes les unes des autres. Nous voici donc en présence d'une double structuration du roman qui peut se lire, soit de façon linéaire si l'on suit l'évolution du jeune page se transformant en conteur, soit de manière nucléaire, comme si l'ordre des chapitres-épisodes importait peu. En effet, ils s'organisent aussi autour d'un personnage de passage qui, une fois son temps de présence à Miranda écoulé, disparaît de l'actualité et du devant de la scène» (ROUX 2001 : 52)

A nosotros nos interesa resaltar la unidad del texto que el propio Cunqueiro presenta como novela. *Cometa* es, además, una de las novelas más unitarias de todo el ciclo. Claro que seguimos encontrando fragmentos que reivindican su independencia, ya desde el primer prólogo (la historia de la Joya (11) o del Grajo (15)), y a lo largo de la novela (las historias que cuenta Paulos a María, las que cuenta el narrador extradiegético sobre algunos habitantes de la ciudad, como la de la hija del almacenista Tito Ricote (94))

Cometa es, como todas las novelas cunqueirianas, un texto a un tiempo unitario y disperso, es indudable sin embargo, que los índices de cohesión son más evidentes. Gran parte de su unidad se la confiere su protagonista, omnipresente y responsable, junto con el narrador extradiegético, de todos los relatos incluidos en el texto.

Estamos de acuerdo con Sofía Pérez-Bustamante: «La fábula primordial de *Cometa* se puede denominar «Vida, muerte y resurrección de Paulos» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 215). La crítica cunqueiriana extrae esa fábula primordial en cada una de las novelas, el centro suele ser un personaje, cuyo protagonismo en casi todos los casos terminará desmintiendo el texto⁵⁵; en lo que se refiere a *Cometa*, sin embargo, el protagonista de esa fábula es además el único narrador intradiegético digno de mención en toda la novela, y el principal *foco*⁵⁶ del narrador extradiegético, de modo que, terminada la lectura resulta casi forzoso pensar: *Cometa* es Paulos.

Como absoluto protagonista el astrólogo es casi único dentro del ciclo novelístico cunqueiriano, compitiendo tal vez con Sinbad. También en el caso del marino podemos constatar que o bien narra él o bien se narra sobre él, que es así siempre objeto de la atención del narrador y del texto. Sólo en una ocasión pasa a segundo plano, otro contador le roba la atención de su auditorio, pero el episodio servirá, contra todo pronóstico, para reforzar el prestigio de Sinbad y para que la narración vuelva a él y ya no lo abandone. Nos referimos, claro, a Gamal Bardasí de las Sospechas y a la historia de Reino Doncel (*Sinbad* 35-49). El relato de Gamal es el único extraño a Sinbad en toda la novela, algo hasta entonces inimaginable en las novelas cunqueirianas. En *Sinbad* «las fábulas enmarcadas [...] giran fundamentalmente en torno a los maravillosos viajes de Sinbad, a la geografía imaginaria y a los «mirabilia» » (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a:177), y hemos de tener en cuenta que «El mundo maravilloso es producto fundamentalmente de Sinbad» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 180). Algo parecido sucederá en *Cometa*, novela en la que «Todas las fábulas enmarcadas se relacionan con la vida y los sueños de Paulos» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 216).

Ni siquiera aquellos personajes que declaran su protagonismo desde el título consiguen acaparar el texto de la manera en que lo hacen el marino y el joven lucernés. A las de los protagonistas suelen unirse historias de personajes secundarios, que hacen que por unas líneas, si no páginas, desviemos nuestra atención de los principales. Pensemos en *Merlín*, si afirmamos que el protagonismo último le corresponde a Felipe, lo hacemos tras haber realizado una reflexión no exenta de dudas, y sólo después de haber comprendido el significado metaficcional del texto, que relata el aprendizaje del paje hasta que se convierte en narrador y autor. Pero no podemos negar que no resulta descabellada, una lectura que privilegie el protagonismo de Merlín, y tampoco podemos negar que los maestros de Ulises adquieren en ocasiones una talla que no alcanza el alumno, en gran medida por la distancia irónica de la voz narrativa pero también por la actuación del

⁵⁵ «La fábula primordial se puede definir, normalmente (con la sola excepción del Orestes), como «Vida del personaje protagonista X» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 91). Estas serían las otras fábulas primordiales de las novelas según Pérez-Bustamante: «Vida de Felipe en contacto con un mundo maravilloso» (135), «Vida de Charles de Crozon» (145), «Aprendizaje vital del joven Ulises» (156), «Vida, agonía y muerte del viejo Sinbad» (169-170), «La espera de la venganza» (182), «Vida de Fanto» (199). Creemos que esta simplificación resulta útil y necesaria, y, en cualquier caso, una inevitable estrategia de lectura, al acercarse a textos tan complejos como los elaborados por el mindoniense.

⁵⁶ «le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative» (GENETTE 1972 : 203).

propio personaje y por lo difuminada que se oye en ocasiones su voz, cedida en tantas ocasiones a otros.

3.1. Jerarquía narrativa

En gran medida podemos concluir que el tema del protagonismo en las novelas cunqueirianas se halla íntimamente conectado con el de la voz, una voz que suele ser narrativa. Y ello aun teniendo en cuenta que en numerosas ocasiones la voz del personaje se halla mediatizada por la del narrador extradiegético, como tendremos ocasión de comprobar con detalle en el estudio de nuestra novela. *El año del cometa* se presenta básicamente como el duelo de dos voces que se disputan la supremacía, la de Paulos y la del narrador extradiegético, subordinadas ambas a una instancia superior que ha sido declarada por el texto desde el principio.

La novela comienza con una nota que anuncia los dos prólogos.:

«Prólogos

El autor había escrito un prólogo para esta novela. Después, escribió otro. Como no ha logrado saber cuál de los dos es el más apropiado, publica ambos.»

El pacto de lectura comienza a establecerse. La novela mostrará una gran preocupación por el estatuto de la ficción, y ello desde esta primera página que podemos considerar perteneciente al paratexto. Estas escasas líneas denuncian una clara voluntad de conectar con un nivel extratextual, al presentarse como obra del autor o incluso de un supuesto editor. Empieza a formarse el *metatexto* (GIL GONZÁLEZ 2001: 56) de la novela. Más adelante otros comentarios denunciarán el carácter ficticio del texto, se trata de lo que Carlos Javier García (1994: 23) define como *conciencia metafictiva*:

«Hablamos de *conciencia metafictiva* cuando el discurso (los comentarios metafictivos) del narrador o de los personajes, además de poner de relieve la organización textual, alude de forma expresa a la gestación y proceso de elaboración de la escritura, inquiriendo en las relaciones de la ficción con la realidad».

El teórico y crítico se refiere a las funciones que puede desempeñar el narrador, pero está claro que describe acertadamente esta situación en la que una máscara autorial evidencia el carácter de artificio del texto. Las conciencias textual y metafictiva se dan pues la mano desde el comienzo de la novela, anunciando que nos enfrentaremos con una metanovela, recordemos que para el mismo Carlos Javier García (1994: 28):

«La metanovela es la novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela, inquiriendo en su proceso en la relación de la ficción con la

realidad. Se compone de comentarios y relatos que de forma declarada o figurada tienen como objeto la escritura y la creación misma»

La duda entre los dos prólogos anuncia la ambigüedad que reinará a lo largo de *Cometa*, al poder interpretarse al mismo tiempo como cierta falta de competencia del autor, y como muestra del control que ejerce sobre su creación. Comienza dibujándose una figura autorial poderosa, que se permite saltarse las convenciones y ofrecer a su lector un texto en aparente proceso de elaboración y caracterizado, antes incluso de comenzar la lectura, por su inestabilidad⁵⁷. Tendremos múltiples ocasiones de ver que esta inestabilidad se convertirá en una de las constantes de la novela, hasta el punto de que podremos afirmar, paradójicamente, que en ella reposa en gran medida la coherencia del texto. Los soñadores contrarios en los que se desdobra Paulos pueden entenderse como un reflejo de esa indeterminación, repitiendo, en otro nivel diegético, el interés por mostrar el proceso creativo. La novela tematiza así las vicisitudes de la creación, a través de un juego de espejos que convertirá al personaje en reflejo de la figura autorial, creemos por ello que Antonio Gil (2001: 174) afirma acertadamente que «la novelística de Cunqueiro parece postular que el ser mismo de la novela consiste en los desdoblamientos de su autor» y que:

«*El año del cometa*, digámoslo de una vez, es la historia de un autor que trata de escribir una novela. *La novela*, la obra con la que conseguir oponer una realidad alternativa, más hermosa, más verdadera y que traiga el consuelo y la felicidad que no se encuentra fuera de ella. Y en esa ambiciosa tarea de competir con la realidad –o con su creador–, el autor está condenado al fracaso»
(El subrayado es del texto)

Creemos sin embargo que lo que se nos propone desde el nivel enunciativo es más ambicioso que lo que recoge Antonio Gil. Podríamos decir que *Cometa* es la historia de un autor que quiere recordar qué es lo importante en una novela, y que nos ofrece al mismo tiempo un verdadero manual para lectores, gracias a la creación de un personaje que nos hará conscientes de cuán cerca se hallan emisor y receptor cuando de literatura se trata, y de los peligros de no comprender que la ficción tiene sus propias reglas⁵⁸.

⁵⁷ Creemos, en efecto, que hay mucho de muestra de poder al tiempo que de incapacidad, Ana María Spitzmesser (1995: 133), sin embargo, se decanta únicamente por esta última lectura: «La dualidad de dichos prólogos es una confesión inicial de la no-omnisciencia autorial; el narrador ya no es la figura autoritaria en posesión de todos los registros, y sabe tanto o tan poco de la trama como el lector». Lo que está claro es que el incluir de ese modo los dos prólogos nos proporciona la ilusión de entrar en el obrador del escritor, de verlo en pleno proceso de elaboración. Elena Quiroga se refiere a una situación parecida que concierne al *Ulises*, en esa ocasión la solución literaria fue diferente, Cunqueiro disimuló la duda entre dos textos que corresponde al fin a casi toda obra de creación: «Comienza el libro [*Ulises*] con dos prólogos de perfección absoluta. Dudó entre los dos y por fin decidió publicarlos a seguido» (QUIROGA 1984: 80).

⁵⁸ Ya en 1990 la lectura que Morán Fraga (57) hace de la novela es metaficcional: «Este romance [*Cometa*], tal vez o mais complexo de Cunqueiro, e tambem o mais «teorico», pois nele o autor está a descobrir a sua técnica ante os olhos do leitor. Está-lhe a revelar que é consciente da ficção.»

Hemos titulado este capítulo «Jerarquía narrativa», no queremos cerrarlo sin asegurarnos de que los diferentes niveles quedan claramente reflejados, he aquí un resumen jerárquico de las voces que se anuncian en la novela:

Primer nivel: el autor que se responsabiliza del texto y que confiesa su incapacidad resolutive en lo que concierne a los prólogos.

Segundo nivel: el narrador de *Cometa*, que, como tantos elementos en la novela, encontrará en su variedad y, en sus ocasionales y aparentes incoherencias, un factor de cohesión textual.

Tercer nivel: los personajes, en especial Paulos, que se convertirá en el narrador intradieético por excelencia.

Cuarto nivel: el nivel de los personajes creados por Paulos, entre los que se encuentra el doble del propio astrólogo, que dialogará con David, Julio César, el inglés de los puzzles, etc. Alguno de estos personajes se convertirá ocasionalmente en narrador.

Los cuatro niveles que acabamos de distinguir pertenecen al enunciado. En el nivel enunciativo insistimos en señalar una voluntad manifiesta de subrayar la función autorial y creativa, que cada una de las voces reclamará en algún momento para sí. El alto grado de autoconciencia textual diseña un enunciatario que necesariamente mantendrá una distancia con la ficción propuesta, veremos más adelante que se trata de una estrategia manipuladora de la instancia enunciativa, de una trampa que llevará sin duda al lector a complacerse en su papel de lector distanciado y a terminar bajando la guardia, para mejor resultar atrapado por el juego de la ficción.

Será la relación entre las diferentes voces el criterio fundamental para reconocer la estructura de la novela, según su distribución distinguiremos:

Un segmento A: la frase en la que el autor desbarata la ilusión ficcional.

Un segmento B: el resto de la novela, producto del autor indeciso.

Claro que la complejidad del texto nos obliga a realizar sucesivas divisiones, podemos distinguir entre:

B1: los prólogos.

B2: las cuatro partes en que se divide el grueso de la novela.

Y todavía:

B2.1. Convivencia de Paulos y el narrador extradiegético.

B2.1.1. Paulos y el narrador narran a dúo.

B2.1.2. El narrador extradiegético se hace cargo de la narración. Paulos «reducido» a personaje y conciencia creadora.

B2.2. Último párrafo de la novela. Tras la muerte de Paulos, el narrador extradiegético sigue sin su personaje.

Este esquema irá cobrando sentido a medida que avancemos en nuestro análisis. A continuación nos ocuparemos del estudio de algunas de las claves significativas contenidas en los prólogos, cuya independencia con respecto al cuerpo de la novela

es ciertamente relativa (son un elemento indispensable del texto al que nos enfrentamos), pero también indudable.

4. Los dos prólogos

Acabamos de referirnos a la presencia en las primeras páginas de una máscara autorial que en seguida desaparecerá para dejar paso al mundo de ficción que nos propone. Antonio Gil, reconoce la inestabilidad que introduce esa nota en la que habla «el autor», reflexiona sobre el carácter paratextual de los prólogos:

«La aludida inestabilidad del relato se manifiesta, como vemos, desde la primera línea del *paratexto*. Pero es que incluso los mencionados prólogos no son espacios propiamente paratextuales, sino que forman parte del conjunto de la narración, si bien ocupando en ella un lugar efectivamente privilegiado.» (GIL GONZÁLEZ 2001: 164)

Más arriba ya podíamos leer: «El prólogo, espacio privilegiado de la voz autorial, aun la del autor extratextual, ve así subvertido su modo de ser esencialmente unívoco, orientador de la lectura del texto ficcional que le sigue» (GIL GONZÁLEZ 2001:164). Estamos en parte de acuerdo con el teórico y crítico español, aunque creemos que es evidente que Cunqueiro juega con unos códigos sin cuyo carácter preceptivo la libre utilización que hace de ellos perdería su valor. González-Millán (1991a: 36) resume bien esta idea al referirse «o pouco respeito que Cunqueiro sente polos códigos narrativos que él mesmo se impón en cada unha das súas novelas». En cualquier caso, los dos prólogos conservan su función de «orientador de la lectura del texto ficcional que le sigue», veremos a continuación cómo se anuncian temas y motivos que serán fundamentales a lo largo de la novela⁵⁹. Lo que sucede es que la función de estos textos va más allá de lo que esperamos en un prólogo tradicional⁶⁰. Resulta ya significativo que la ficción se enseñoree de un espacio que no le corresponde normalmente. El carácter ficcional del prólogo parece reforzar nuestra lectura que ve en la última novela de Cunqueiro una radical reivindicación de la ficción. En esas primeras páginas se plantean cuestiones fundamentales del orden de la reflexión metafictional, pero se tratará en todo caso de una reflexión figurativizada, como la que tendremos ocasión de encontrar a lo largo de la novela. Empezaremos refiriéndonos al carácter circular que la existencia de los dos prólogos confiere al texto.

⁵⁹ Antonio Gil también parece al fin y al cabo en parte entenderlo así, ya que, refiriéndose al segundo prólogo comienza afirmando: «No es tampoco, propiamente hablando, un prólogo paratextual. *Introduce, eso sí, alguna nueva dirección interpretativa de la narración*, que recuerda sobremanera motivos muy presentes en sus obras anteriores. Aparece de nuevo la consideración del sueño, la mentira y el ludismo como sustancia del relato; y de la palabra como la herramienta esencial que conforma y sustenta todo el universo de la ficción» (2001: 168, el subrayado es nuestro).

⁶⁰ Aunque Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (2002: 214) admiten «la imposibilidad de encontrar una definición absolutamente precisa para el concepto de prólogo», en lógica consecuencia «el prólogo, conservando ese nombre, puede ser un texto de configuración inusitada: *O mandarim* de Eça de Queirós es introducido por un breve diálogo extraído de una supuesta «comedia inédita», las funciones que le atribuyen pueden sin duda reconocerse en nuestra novela: «el prólogo actúa como motivación de lectura, despertando expectativas y sugiriendo estrategias de decodificación».

4.1. Circularidad.

Como recuerda Marco Kunz:

«En rigor, todo texto es lineal y tiene un principio y un final claramente localizables: cuando hablamos de circularidad, pensamos menos en la figura geométrica que en la idea de una línea cuyos dos cabos se tocan o se acercan mucho: llamamos circular toda vuelta al punto de partida, p. ej., toda coincidencia literal o situacional, aunque sea sólo parcial, entre el incipit y el final del texto (u otro punto estratégico al interior del libro)» (KUNZ 1997 : 260, nota a pie de página).

El año del cometa es una novela circular, cuyo inicio es el final, y cuyo final remite al inicio. La novela termina con la muerte de Paulos, recordamos entonces que el primer prólogo había comenzado ya con la muerte de un hombre. Toda la novela supone pues una gran *analepsis*⁶¹ que se cierra al llegar a la última página, en la que se representa un momento lógicamente anterior al que abre el primer prólogo.

La figura circular está presente en otras novelas de Cunqueiro, pero alcanza su expresión más acabada en la última, al ser la circularidad espacial y temporal, mientras que en la mayoría de las otras novelas era simplemente espacial⁶². La ilusión de la circularidad se relaciona directamente con el ansia por superar el inevitable avance del tiempo. No por casualidad Marco Kunz, al estudiar el fenómeno, acumula las citas a textos de Borges, el autor por excelencia «obsesionado por la idea de eternidad» (KUNZ 1997: 259).

El teórico y crítico suizo advierte de la necesidad de distinguir, dentro de los mecanismos de cierre, entre «el eterno retorno del relato y el uso de la repetición literal como cierre eficaz» (KUNZ 1997: 262). Al hablar de circularidad pensamos comúnmente en el cuento de nunca acabar, que «es un cuento de siempre empezar y tiene además la ventaja de alcanzar la eternidad con una cantidad bien delimitada de palabras» (KUNZ 1997.: 260). En el caso de la última novela de Cunqueiro podemos hablar sin ninguna duda de eterno retorno. El carácter críptico que en

⁶¹ Genette (1972: 82) entiende por *analepsis*: «toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve».

⁶² El círculo se cierra cuando el sochantre y Ulises vuelven a casa, al igual que Sinbad. En *Merlín* la figura aparece explotada de manera diferente, al volver el texto al mago, desaparecido muchas páginas atrás, a través de las «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña», añadidas a la edición en castellano. Pero relacionados con la idea de círculo se hallan otros motivos, como el del regreso (aun cuando no hayamos asistido a la marcha), la involución (que en las novelas suele suponer una vuelta a la infancia) o la repetición, que adopta las más diversas formas, desde la simple cita intratextual hasta la obsesión, de la que sería el mejor ejemplo la muerte de Agamenón, la temida del propio Egisto, y la vuelta tantas veces imaginada de Orestes en la novela del mismo título. En *Cometa* Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 227) señala otra figura circular, que se cerraría cuando Paulos se refugia en la ermita para soñar la batalla: «F.IV[se refiere a las fábulas que distingue dentro de la novela] corresponde al viaje de siete días que efectúa Paulos para elaborar la historia de la batalla de los cuatro reyes y con ello zanjar el asunto de la influencia nefasta del cometa. Paulos se aloja en la ermita de Fagildo, con lo cual se diseña una trayectoria circular: el espacio de F. IV se corresponde con el espacio infantil más importante de F.I.»

ciertos momentos acompaña a los prólogos se convierte en una estrategia de lectura que garantiza la eficacia de la estructura circular. La impresión de sorpresa y confusión parece inevitable en el primer acercamiento a los prólogos. *El año del cometa* es una novela que fuerza a su relectura, y ésta completa y cambia el sentido del texto. Creemos por ello pertinente recordar las palabras de Barthes a propósito de un modo de leer que se convierte en *Cometa* en una estrategia textual programada:

«La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de «jeter» l'histoire une fois qu'elle a été consommée («dévorée»), pour que l'on puisse alors passer à une autre histoire, acheter un autre livre, et qui n'est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les vieillards et les professeurs), la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition (ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire), le multiplie dans son divers et son pluriel : elle le tire hors de la chronologie interne («ceci se passe *avant* ou *après* cela») et retrouve un temps mythique (sans *avant* ni *après*) ; [...] elle n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent). Si donc, contradiction volontaire dans les termes, on relit *tout de suite* le texte, c'est pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue (celle du recommencement, de la différence), non le «vrai» texte, mais le texte pluriel : même et nouveau» (BARTHES 1970 : 20)

El texto de *Cometa* de ese modo asegura su perpetuación. La evolución es evidente con respecto a las otras novelas del gallego. Ya hemos comentado que en ellas sentimos la misma reticencia a dar por clausurado el mundo ficticio, de modo que éste se expande a lo largo de anexos y de los tan cunqueirianos índices onomásticos, presentes en todas las novelas excepto, de modo significativo, en la última. En palabras de Elena Quiroga: «[*Cometa*] no lleva apéndices consoladores, sino un melancólico deje poético» (QUIROGA 1984: 108).

4.2. I

El primer prólogo de *Cometa* convierte la muerte del protagonista en simbólica, y trasciende la propia muerte del texto. Sin duda podemos considerar los dos prólogos como *prólogos-epílogos*⁶³, creemos que en efecto como tal funcionan estos dos fragmentos del texto. Acabamos de referirnos a la relectura programada. La densidad de referencias significativas contenidas especialmente en el primer texto, no pueden actualizarse antes de conocer la historia del astrólogo. Parece claro que el lector comenzará por estos textos, pero también que volverá a ellos una vez

⁶³ Está claro que normalmente «el prólogo se coloca en el extremo opuesto del lugar destinado al epílogo, pudiendo funcionar juntamente con este último como «moldura» del relato» (REIS/LOPES 2002: 214), pero también lo está que nuestros prólogos desempeñan al mismo tiempo la función de un epílogo: «el epílogo está constituido por un capítulo o comentario, normalmente breves, que aluden, al final de la narrativa, al destino de los personajes más destacados de la acción, después de ocurrido el desenlace» (REIS/LOPES 2002: 76).

terminada la novela y sólo entonces podrá comprender de qué manera confirman la lectura metaficcional de la misma. Podríamos incluso decir que sólo entonces comprenderá, simplemente, unos textos cuyo carácter enigmático resulta innegable⁶⁴. Podemos entonces afirmar que el texto cunqueiriano se muestra exigente como nunca, exigente de un lector activo, que tendrá que descifrar y, sobre todo, tener paciencia y recordar que la novela es un género que se confirma en la duración y, en este caso, en la relectura.

El narrador

Desde un comienzo el texto busca la confusión entre el plano de la narración y el de la historia, desde las primeras líneas, que crean la ilusión de un diálogo imposible entre narrador y personaje:

«Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre.
-Un extranjero, seguramente.» (11)

La utilización del estilo indirecto libre, que será fundamental a lo largo de la novela, va en la misma dirección al reproducir las palabras de los más variados personajes sugiriendo una fusión entre la voz de éstos y la del narrador:

«El cabo, ayudándose con la culata del fusil y con el pie derecho, puso el cadáver panza arriba. Un extranjero, seguramente. Cuando lo registrasen, encontrarían un papel con su nombre en los grandes bolsillos de la blusa azul, o en los del pantalón. Pero eso era cosa del juez» (12)

«El muerto estaba recién afeitado, y al cabo le sorprendía que no sonriese. No sabía el porqué, pero le sorprendía. Sí, en aquel rostro faltaba la sonrisa, todo él estaba hecho para sonreír». (12-13)

La ambigüedad se hace reina del texto a todos los niveles, y proclama la libertad del lector, quien tendrá que elegir en su interpretación si oye la voz del narrador o la del personaje:

«Los tiros fueron legales, porque el extranjero se escondía detrás de la higuera, y salió corriendo hacia la paredilla. Iba a saltarla apoyando la mano derecha en aquella piedra verde. Había que precisar bien todos los detalles: salió de detrás de la higuera y se disponía a saltar la paredilla» (13)

⁶⁴ Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 232-233) parece comprenderlo tácitamente así, ya que estudia el primer prólogo sólo después de haber tratado el recorrido narrativo del personaje, reconstruye pues el orden cronológico causal que se halla alterado en la novela. En toda lógica, se ocupa del segundo prólogo como «inicio de la resurrección narrativa del héroe» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 222) antes que del primero, al que vuelve una vez que llega al final de la novela y a la muerte de Paulos.

Podemos incluir en ese querer borrar fronteras textuales la voluntad del narrador por situarse dentro de la diegésis: «Los extranjeros, cuando pasaban a *nuestro país*, debían usar un nombre cristiano, de dos sílabas» (12, el subrayado es nuestro). Esa situación se mantendrá igualmente terminados los prólogos, y no sería nada extraño o excepcional, si no fuera porque el modo narrativo no corresponde al de un tipo de *narrador homodieético*⁶⁵; las incoherencias son evidentes, el narrador no mantiene los límites exigibles a un narrador protagonista (recién comenzado el texto todavía no podemos descartar esa posibilidad) o testigo. Así, si en ocasiones parece poseer una cantidad limitada de información, terminaremos comprendiendo que se trata de estrategias de dosificación para mantener la intriga. El mejor ejemplo lo tenemos en el tratamiento que recibe el cadáver, y en la escasa información que nos es proporcionada, toda ella extraíble de una buena observación y de una *focalización externa*⁶⁶. Forzoso resulta, sin embargo, constatar que esa focalización limitada corresponde a diferentes personajes que actúan como reflectores del narrador, que salta de unos personajes a otros, como comprobaremos en seguida. De todas maneras está claro que el mundo diegético que se nos presenta se rige por unas leyes especiales, si el narrador es capaz de espiar el interior de sus personajes, éstos parecen gozar de la misma facultad: «Lo apropiado era que un guardia quedase de vela junto al muerto. El Veterano *le leyó el pensamiento* al cabo» (14, el subrayado es nuestro).

Contamos entonces con un narrador omnisciente que juega cuando quiere a no ser omnisciente. Se trata de un artificio solidario al de la nota que presidía los dos prólogos, ya que la constatación de esas incoherencias proyecta en el narrador una nueva sombra autorial, la de una figura que haciendo ostentación de sus limitaciones proclama su poder.

Unidad y variedad

La desrealización se apodera del texto a través de la movilidad del espacio y del cuerpo del muerto (22-24). Se crea entonces una atmósfera que contrasta con el tremendismo por el que parecía haberse decidido el narrador, a través de la selección de detalles utilizada en la descripción del muerto y del Grajo. Todo ello contribuye a la complejidad y a la inestabilidad de este primer prólogo, a las que ya hemos hecho referencia. Pero la unidad subyace a la variedad y acumulación de elementos heterogéneos que forman el prólogo I. El narrador organiza su narración y las palabras de los personajes haciendo que se crucen episodios en apariencia diversos, mostrando una posible relación entre ellos. Del mismo modo la reiteración de ciertos motivos delata la voluntad de privilegiar el sentimiento de unidad ante el de disgregación. Así el narrador se recrea en la descripción de las moscas, descritas

⁶⁵ Genette (1972 : 252) distingue entre dos tipos de relato : «l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*».

⁶⁶ En ese caso la información del narrador es limitada y no tiene acceso al interior de los personajes (GENETTE 1972 : 207). Genette (1972 : 208) nos recuerda además que «le parti de la focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit [...] La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref», posibilidad de variación bien visible en el narrador de *Cometa*, que juega a no saber o a saber demasiado cuando le parece oportuno.

en términos similares y presentes en diferentes lugares del texto, de modo que se convierten en una recurrencia textual que contribuye a su manera al peculiar ritmo del texto⁶⁷:

«Dos moscas verdes se posaban en el pecho del extranjero, avanzando hasta la sangre que brotara de la herida, y ya cuajara. Otra mosca, pero ésta más grande, azul oscuro, paseaba por el rostro del muerto, se detenía en los delgados labios, volaba sobre los ojos sin osar posarse en ellos [...] Llegaban más moscas. Había seis verdes por dos azules» (12-13)

«Las moscas no le hacían nada. Ahora eran unas sesenta o setenta, unas verdes, otras azules, otras con el vientre alargado, a rayas amarillas y negras» (14)

«Llegaran más moscas al rostro del muerto, a la sangre que saliera de las heridas, a las blancas manos. Con la anochecida, ya no se distinguían las verdes de las azules» (16)

«Moscas azules y moscas verdes, moscas de alargado vientre a rayas negras y amarillas, aguardaban en el aire a que las telas estuviesen tendidas» (20)

«Las moscas se fueron, excepto alguna que buscaba gotas de dulce sudor en los higos miguelinos» (22)⁶⁸

Igualmente redundante en favor de esa unidad el común significado metaficcional de casi todos los elementos que llaman nuestra atención. La voz (la de Paulos, la de María) y la mirada (la de María, la del hombre de la capa negra)⁶⁹. De estos elementos nos ocuparemos a continuación con más detalle.

⁶⁷ Las recurrencias textuales aparecen en distintos lugares de la novela, queremos llamar la atención acerca de esta «autorreferencia textual, un fenómeno de anáfora, mediante el cual se crea un leitmotif y se mantiene un determinado acontecimiento [o motivo] en el horizonte de expectativas del lector [...] la simple repetición discursiva funciona como un poderoso factor de cohesión textual» (GARRIDO DOMÍNGUEZ 1996: 187-188).

⁶⁸ Las recurrencias textuales dentro del ciclo de novelas garantizan la coherencia de las mismas y su lectura como macrotexto. En *Orestes* aparece el mismo motivo que acabamos de considerar, en unos términos que relacionan indudablemente el texto con *Cometa*, se trata de un sueño del rey, y el estilo roza igualmente el tremendismo: «Eran unas moscas grandes, de alas azuladas y el cuerpo verdoso, con finas estrías amarillas, y en la cabeza tenían un solo ojo, que a veces crecía y toda la mosca era un ojo purulento e inquieto. Egisto se daba cuenta de que se estaba pudriendo, y por esto no le causó sorpresa alguna el escuchar a Orestes rechazar su piel». La presencia de las moscas nos recuerda la asociación que establece Xosé Antonio Doval Liz (1986: 284) entre Cunqueiro y Sartre, cuenta ésta entre las «correspondencias entre en dramaturgos aparentemente en antípodas de su postura vital, pero nos que remata descubriendo resonancias: é o caso do filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, que debiera situar entre aqueles «tristes», partidarios do negativo e apóstoles do pesimismo, contra os que el, como escritor, loitaba, pero a quen leeu atentamente. [...] Non en balde coinciden en ter tratado un mesmo personaxe, produto dunha escolla deliberada e en absoluto accidental, Orestes; de ahí que Cunqueiro, á hora de falar do Orestes sartreano de *Les mouches*, escolme aqueles aspectos que el, autor de *Un hombre que se parecía a Orestes*, máis podería compartir».

⁶⁹ «Ambos, quien habla y quien ve, narrador y observador, representan textualmente al enunciador» (LOZANO/PEÑA-MARÍN/ABRIL 1997: 132). Cuando la narración se concentre en el personaje de Paulos, serán igualmente estos dos elementos los primeros en los que se fije el texto. Ya desde este primer prólogo la voz cobra un especial protagonismo, lo veremos un poco más abajo. En cuanto a la

La Joya

A lo largo de la novela la reflexión figurativizada sobre los grados de adhesión a la ficción se convertirá en una preocupación fundamental. Ya hemos dicho que en las novelas cunqueirianas no se trata nunca de una reflexión intelectualizada ni argumentada, utilizamos el término de reflexión porque ésta termina por imponerse ante la acumulación de unas imágenes que insisten en la manera de interpretar una determinada realidad. En la primera página del prólogo se nos ofrece una de estas imágenes de claro significado metafictional:

«-Fue hace dos veranos. Salía de detrás de una cortina uno que pasaba por ciego, pero no lo era, y se ponía a gritar en verso si no habría en la ciudad una moza que lo guiase por los caminos. Era muy alto, y tentaba el aire hasta dar con unas flores que había encima de una mesa, a las que tomaba por testigos indiferentes de su desgracia. Dijo que se clavaba espinas de aquellas rosas, y pidió a unos santos antiguos, que nombró por orden, que las yemas de los dedos se le volvieran ojos. Las gentes lloraban, y una pupila de la Calabresa, aquella larga, flaca, de los ojos azules, que se hacía llamar la Joya, se levantó, ofreciéndose. El hombre dejó de hacerse el ciego, y le dijo a la Joya que se sentase, y que siempre había en provincias una sentimental que le jodía la apoteosis. Sin embargo, se compadeció al ver a la muchacha de pie en el palco, con los brazos abiertos, y le tiró una rosa antes de seguir el llanto. Pues aquel actor gastaba pantalones rojos, con una cinta negra por debajo de las rodillas.» (11)

Tendremos ocasión de comprobar que este motivo, el personaje que se identifica plenamente con la ficción que le es propuesta, se repetirá a lo largo de la novela de un modo casi obsesivo. En el episodio que refiere el guardia, lo significativo no es únicamente la reacción de la Joya ante el espectáculo sino también la sanción a esa reacción. Si la ingenuidad de la muchacha es condenada en un primer momento, por el actor que deshace la ilusión de la ficción para ponerla en evidencia, la sinceridad y emoción que demuestra la joven son premiadas por el mismo actor, quien le regala una rosa antes de continuar la representación.

El episodio cobrará entonces una especial relevancia cuando la lectura completa de la novela y la recurrencia de otros episodios haga evidente la lectura metafictional⁷⁰. Podemos considerar el episodio narrado como una *mise en abyme*

mirada, resulta especialmente significativa la reacción de su tío ante la falta de memoria del pequeño: «[...] ¿Para dónde estabas mirando? Al perro lo recordaba, porque quedó en la casa y lo acompañó a la ermita de su tutor, Fagildo, que era primo de su padre. ¿Para dónde estaría mirando? Si dijese que para las estrellas mentiría; pero la verdad era que cuando tenía dos y tres años se bajaba de la cama, se subía a la silla que estaba junto a la ventana, y allí estaba una hora o dos *contemplando* las estrellas. Claro que nunca las había visto tan bien como en las noches de verano, sentado con Fagildo a la puerta de la ermita.» (47, el subrayado es nuestro).

⁷⁰ Nos extraña que Antonio Gil no conceda mayor importancia a un episodio que exige, desde la primera página del primer prólogo, una lectura metafictional; en el capítulo «Los dos prólogos de la novela» se refiere a ese episodio sólo en nota a pie de página, anteceden a la cita las siguientes

de la enunciación⁷¹, ya que lo que se plantea en la anécdota se corresponde con un tema fundamental a nivel enunciativo. Nos limitamos al anuncio de cuestiones que desarrollaremos más adelante. Como la propia historia de la Joya en la novela cunqueiriana, también este análisis resulta aquí prematuro.

El Grajo

Se introduce a través de las palabras de uno de los militares un personaje en el cual se centrará a continuación la narración de una manera que no puede menos que intrigarnos. La descripción y el comportamiento del nuevo personaje se corresponden perfectamente con el estilo tremendista que ha adoptado el narrador. El Grajo nos es presentado como un personaje marginal. Su físico es particular, podríamos decir que se trata de una criatura medio hombre y medio animal: «Era enano, pero con largos brazos [...] Lo pariera no se sabe cuál mujer en el monte [...] y lo recogieron unos pastores que lo escucharon llorar. Creció perdido entre el rebaño y lo esquilaban en abril, como a las ovejas» (15).

Relacionadas con este curioso personaje se presentan por primera vez algunas autoridades de la ciudad, que darán muestra de su egoísmo e interés, y aparecen motivos que cobrarán más tarde especial importancia, como el simbolismo de las aguas y la dificultad para establecer la historia oficial, limitada a una suma de diferentes versiones excluyentes:

«El protomedicato sostuvo que el agua era como todas, pero un físico disidente dio una academia en la que probó que todo el mérito era debido a la estancia del agua en la boca de los perros, no excluyendo que éstos conociesen una hierba secreta, y la hubieran comido, como hacen cuando deciden purgarse. Un predicador dijo que nada de hierbas, sino inocencia y santidad curaran al Grajo.» (16)

Pero si el Grajo nos interesa especialmente es por encarnar el primer reflejo de Paulos que aparece en la novela. ¿Resulta arriesgado ver al hombre-animal como doble del astrólogo lucernés? Creemos que tal lectura resulta impuesta por el texto. Los dos hombres coinciden aproximadamente en edad: «De su edad, treinta y cinco años, más o menos» (13), «Lo pariera no se sabe cuál mujer del monte, treinta o cuarenta años haría» (15). De ambos destaca el narrador la altura y los dientes, las informaciones contrastan pero el paralelismo se establece: « De altura, un metro ochenta. [...] Algo le relucía en la boca: un diente de oro» (13), « Era enano, [...] y

palabras: «Y el tratamiento humorístico de la autorreferencialidad es patente en el microtexto que reproducimos» (168).

⁷¹ «l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la «présentification» diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception» (DÄLLENBACH : 100). Está claro que en este caso se trata de la representación de la recepción. Veremos sin embargo que, a partir de esta definición, podríamos entender muchos episodios de nuestra novela como *mise en abyme de la enunciación*, así, por ejemplo, los que nos muestran al protagonista en su función de creador. Tendremos igualmente ocasión de mostrar que la Joya no es más que la primera de los muchos receptores de ficciones representados en el texto.

cuando abría la boca mostraba una hermosa dentadura, unos dientes pequeños, alineados, de una insólita blancura» (15). La brusca aparición de María se produce precisamente cuando la narración se ocupa del Grajo, y refuerza la voluntad del texto de establecer una identidad-contraste entre ambos personajes:

«[...] El Grajo soñaba que estaba jugando a tragar y devolver la moneda, y en uno de esos movimientos que hay a veces en los sueños, la tragó de verdad.
-¡Paulos!
Lo llamaba por tercera vez [...]» (17)

No olvidemos que los dos terminan compartiendo una emblemática prenda: los pantalones rojos, que «pueden ser absolutamente necesarios para establecer la identidad del difunto» (21), según los guardias. Queda así enunciado uno de los temas más importantes de la novela y que, cómo no, adquirirá una importante significación metaficcional, el de la identidad. En este mismo prólogo se insiste en él a través de las transformaciones que sufre el cuerpo del difunto ya dentro de la ciudad. Las palabras del hombre de la capa negra niegan que se trate de un solo individuo : «Haría esto cien veces y cien veces aparecía ahí un hombre diferente», la explicación que sigue asegura sin embargo la unidad que subyace a los aparentes cambios (además de jugar con la idea de muerte simbólica):

«[...] Supongamos, señoras, señores, que este hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre está muerto, se pregunta por dónde andará. Lo que veis son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños.
[...]
- Si yo pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás éste sea el gran secreto de la vida futura y eterna.» (23-24)

Los que acabamos de señalar son paralelismos que podemos establecer entre los dos personajes tras una primera y atenta lectura del prólogo. Ya hemos dicho más arriba que los dos prólogos funcionan al mismo tiempo como epílogos de la novela. Es cierto que sólo una vez leída ésta, la función del personaje del Grajo como contrafigura del astrólogo parece imponerse, desde los orígenes de los dos, coincidentes en la ausencia de los padres. Pero sobre todo dos motivos fundamentales, que ya hemos tenido ocasión de señalar a propósito de Botelus, los conectan: el dinero y el sueño.

Recordemos el final de *Cometa*:

«Y todo lo que se le acordó a Paulos en aquel momento de destrucción fue la bolsa de cuero de venado con su dinero, con el dinero de la venta de las acciones de la Compañía de Indias, que era como vender veleros de tres palos; con el dinero heredado de su padre y de su tío Fagildo, con las monedas ahorradas de su sueldo de astrólogo y de la venta de los conejos criados en casa por Claudina, y de las castañas y manzanas. ¡No darían los bárbaros levantinos con su caletín! [...] Se había vuelto, en un

repente, avaro, y quería esconder las monedas en los ojos, en las orejas, en la boca, en las horas del reloj, en el espejo» (235)

También el Grajo quiere esconder el dinero, pero el sueño juega una mala partida a su avaricia. En él reconocemos las conflictivas relaciones con los otros y la dualidad sueño-realidad que tan presentes estarán en la historia del astrólogo:

«El Grajo, antes de dormirse, quiso esconder la moneda de dos reales. La hacía saltar en la mano, la olía, la chupaba. Procuró una piedra para esconderla debajo, pero ninguna le pareció segura. Se quedó dormido con la moneda en la boca, y soñó que la tragaba, y le llenaba el cuerpo de sabor a vino. Estaba bien segura en su estómago, en su vientre, en una plaza, en el medio y medio de una plaza que tenía dentro, con soportales, y mucho público mirando para la moneda.» (17)

Paulos y María

Desde el primer prólogo conocemos a la pareja Paulos-María. Texto inaugural, en él se sientan las bases de la relación entre ambos, una relación de dependencia mutua determinada por la función que cada uno desempeña con respecto a las historias que Paulos cuenta, únicos momentos en que nos es presentada la pareja de amantes.

La necesidad que María siente de la presencia de su amado se expresa en el grito con el que llama a Paulos interrumpiendo la línea argumental del prólogo. La voz de los dos se corporeiza e independiza de sus emisores. La de Paulos basta para calmar la inquietud de su amada: «María se durmió recostada en el aroma de los membrillos, en la voz de Paulos, que casi eran la misma cosa» (20). La voz de María parece tener vida propia:

«Paulos le había dicho que si alguna vez tardaba en responder a sus llamadas era porque le gustaba estar viendo cómo la voz alegre y amorosa de María subía por las escaleras, brincando de escalón en escalón, se detenía delante de la puerta entreabierta, y entraba hasta el sillón en el que Paulos descansaba. Decía que sentía una brisa fresca en la frente y en los ojos» (17)

Paulos, narrador, María, narratorio, una interpretación literaria de los dos personajes que no nos atrevemos a llamar metafórica, tan claramente se impone. María narratorio, podríamos mejor decir imagen del lector modelo, de un lector que mantiene a un tiempo una actitud de adhesión y distancia que será la positivamente valorizada por el texto, una actitud que se opone a la que nos ofrecía la Joya al comienzo del prólogo y de la que volveremos a ocuparnos más por extenso. En cualquier caso veremos a continuación que el significado que el texto atribuye al personaje de María va más allá que el de simple receptor de historias ajenas.

El hombre de la capa negra y María

Si bien ha sido descuidada por la crítica la identificación de elementos cuyo significado metaficcional es evidente en éste y en otros textos de Cunqueiro, no sucede lo mismo con el hombre de la capa negra, personaje que aparece únicamente en el prólogo, y que está investido de poderes sobrenaturales:

«Del velero anclado en la bahía llegaba un hombre caminando sobre las olas. Era muy alto, y se envolvía con una capa negra. Sus ojos tenían una extraña luz. Hacia donde miraba, se veía un pequeño círculo dorado, que iba a donde querían los ojos, iluminando las cosas que deseaba ver» (22)

Este personaje y María coinciden en el poder de la mirada, un poder que uno de los guardias considera como propiamente femenino: « las mujeres son poéticas y ven lo que quieren»⁷².

La inmediata irrupción de las fabulaciones de Paulos y, sobre todo, el mágico ambiente del que parece principal responsable el hombre de la capa negra, anulan en cierta forma la muerte del protagonista. La inmovilidad que se le supone a la muerte contrasta con los cambios que se observan en el cuerpo, los sintagmas disyuntivos que se nos proponen contradicen lo irreversible de la situación:

«El hombre de la capa negra tiró de la sábana que cubría el cadáver [...] Con la mano derecha sostenía un libro cerrado, en el que un puñal [...] marcaba el lugar en que iba leyendo cuando durmió. O murió. Vestía de blanco y verde [...] Llevaba el pelo negro, muy bien cortada la perrera provenzal sobre la redonda y pálida frente. ¿Respiraba? Se diría que respiraba pausado y tranquilo.

- ¡Cuando le disparamos llevaba puestos unos calzones rojos! – argumentó el cabo, no se supo desde dónde.

El hombre de la capa negra, como jugando magia, estiró de nuevo la sábana sobre el cadáver, y volvió a levantarla. Otro hombre estaba en la camilla. Rubio de pelo, soleado de rostro, vestido de

⁷² Antonio Gil considera al hombre de la capa negra como «posible representación autorial», y lo pone en relación con el personaje de María por el significado autorreferencial de ambos personajes: « Interpretado el prólogo en clave autorreferencial, podemos percibir en la aparición de un extraño personaje en esta atmósfera de fantasmagoría, la posible personalización del autor como el artífice de esta mutación fantástica de la realidad; también asistimos a la desesperación del narratario principal, el personaje de María, que llama sin resultados a su amado Paulos, el soñador en quien el autor se proyecta en la narración, condenados, tras la muerte de éste –o de su último viaje imaginario, esta vez sin retorno- a un eterno desencuentro» (2001: 165). El crítico y teórico describe muy acertadamente y con detalle la función del personaje como figura de autor, «demiurgo, capaz de crear, transformar o explicar la profunda realidad de las cosas, es decir, del mundo por él creado en la novela» (166), en esas páginas se ocupa además del lenguaje religioso que se utiliza para la construcción del personaje. Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 232) ofrece otra lectura simbólica del personaje: «Tras su muerte [la de Paulos], en el primer prólogo, la ciudad se transforma en una isla y aparece, desembarcando de una nave, el hombre de la capa negra. Este personaje, relacionado con el barquero, simboliza a Caronte (lo mismo que Felipe de Amancia y el Filipo del *Orestes*), y la isla apunta ambigüamente tanto a las islas funerarias como a las islas afortunadas, paradisíacas (dos aspectos en un mismo símbolo)».

azul y oro, la mano derecha llevando un clavel a las narices, oliéndolo antes de adormecer. O de morir [...]» (23)

Los lectores, asistiendo a las «distintas figuras», esperamos como el guardia rubio: «¡Igual, en una de estas sale vivo!» (24). La intervención del hombre de la capa negra da un sentido a la muerte de Paulos y prepara el camino al segundo prólogo, que proyecta la narración más allá y evita que el círculo sea imagen de un eterno pero también estéril retorno.

Tres parecen ser los personajes que comparten esos poderes sobrenaturales: el hombre muerto, el hombre de la capa y María. Cuando aparece el hombre de la capa negra lo sobrenatural se ha adueñado hace ya tiempo del texto. Este elemento sobrenatural es sobre todo visible en la animación del espacio:

«Cuando el cadáver llevado por los camilleros entró en la ciudad, las casas se apartaron, arremolinándose como hojas secas que las llevase el viento. Las calles anchearon, mezclándose, perdiéndose unas en otras, abriéndose como plazas» (22)

María comparte con el hombre de la capa negra el poder de la mirada, y con el muerto la capacidad de transformar el espacio:

«Un oscuro bosque avanzaba ramas de sus grandes árboles hasta la ventana. *La mirada desconsolada de María las hacía retroceder*, y se abría entonces un gran claro, con un estanque en el centro, en el que se posaba lentamente la redonda luna» (18, el subrayado es nuestro)

Resulta especialmente significativo que el personaje que consideramos como la más perfecta imagen del lector que nos ofrecen las novelas cunqueirianas se halle tan estrechamente relacionada con imágenes propias de una figura autorial. De la misma manera veremos que Paulos, imagen del autor y del creador, se desvelará igualmente imagen del lector. La última novela cunqueiriana parece decantarse por una solución ambigua, colocando al lector en el centro de sus preocupaciones y mostrando desde sus comienzos, la estrecha distancia que separa a los dos polos de la cadena comunicativa, tan necesarios ambos y dependientes⁷³.

⁷³ Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 89) nos recuerda cómo en el nivel de la narración (y tal vez así se explique la necesidad de introducir un narrador supuestamente homodiegético pese a las continuas incoherencias) «La fuerte presencia del narrador <yo> apunta claramente a la implícita presencia del narratario <tú> ». La crítica conecta la obra de Cunqueiro con la de otros autores que ponen en evidencia «un gusto afín por la reproducción del contexto ritual, de la <magia> de la tertulia o de la inmediatez en la transmisión», la conclusión, que se relaciona con nuestras recientes reflexiones en el texto es que esa inmediatez « quiere romper las distancias entre realidad y ficción, entre autor, texto y lector» (ibid.: 90).

Greimas y Courtès (1993: 125) señalan esa identificación entre las correspondientes instancias textuales : «l'énonciataire n'est pas seulement le destinataire de la communication, mais aussi le sujet producteur du discours, la <lecture> étant un acte de langage (un acte de signifier) au même titre que la production du discours proprement dite. Le terme de <sujet de l'énonciation>, employé souvent comme synonyme d'énonciateur, recouvre en fait les deux positions actantielles d'énonciateur et d'énonciataire».

4.3. II

Se ha insistido más en el contraste entre los dos prólogos que en sus evidentes relaciones. El segundo culmina la idea de la muerte simbólica del protagonista al mostrar al fabulador en pleno proceso creador. No podemos olvidar otro texto que seguramente también volveremos a leer en esa relectura exigida por la novela: la cita del *Génesis*, que antecede incluso a la nota del autor y que parece apoyar nuestra interpretación. Recordemos la cita:

«Viéronle ellos a lo lejos, antes de que se acercase, y trataron de matarlo; y decíanse unos a otros:
-Aquí viene el soñador; ea, pues, matémosle y echémoslo en un pozo abandonado, y digamos que lo devoró una alimaña. Se verá entonces de qué le sirvieron sus sueños.

(Génesis, 37, xviii-xx)»

La crítica ha hecho referencia a estas líneas como un anuncio de la muerte del soñador que se encarnará en la novela en la figura de Paulos⁷⁴. Se olvida sin embargo la historia a la que la cita se refiere, José, el soñador del *Génesis*, tendrá su revancha. El «trataron de matarlo» conserva en el texto bíblico todo su significado, ya que los hermanos de José intentan matarlo sin conseguir su propósito. Sus sueños le servirán después para convertirse en favorito del faraón de Egipto. Esa nota parece advertirnos desde el comienzo de la muerte del soñador, pero nos advierte más bien de todo lo contrario, de que la aparente muerte no es tal. José sobrevive al plan de sus hermanos, de la misma manera la muerte de Paulos será superada gracias a la estructura de la novela.

Mariano López López considera el primer prólogo como epílogo de la novela (LÓPEZ 1992: 335), estamos de acuerdo con él, pero creemos además que el segundo prólogo asegura esta función epilógica, opinión que no comparte el crítico, según el cual el prólogo II:

«Va a ser, no ya un epílogo, ni mucho menos el prólogo que correspondería al relato que le sigue, sino el prólogo que nos incita, al lector, a seguir con la fabulación, no con la de Paulos o Cunqueiro sino con otras o con las nuestras, o si no, con la vida. La muerte del poeta, la muerte del hombre, y la muerte de sus

⁷⁴ Ésa es la lectura de Antonio Gil: «La cita bíblica introduce oportunamente la muerte del soñador, y proyecta el fracaso del mismo en un sentido social, ya que no muere sino que lo matan» (165). Ana María Spitzmesser (1995: 131) tiene en cuenta el contenido total del intertexto bíblico, pero llega igualmente a una lectura en exceso pesimista que esperamos contradecir a lo largo de nuestro trabajo: «La muerte de José a causa de sus sueños anticipa la del protagonista Paulos por la misma razón. No obstante, el José bíblico es rescatado providencialmente del pozo en el último momento, y se embarca en el cumplimiento de un destino cuyo resonante éxito es debido, en gran parte, a su capacidad de soñar. Paulos, en cambio, no tiene tanta suerte. *Los sueños le conducen sólo a la muerte*. Una muerte por lo demás arbitraria y absurda» (el subrayado es nuestro).

ensueños, artísticos o reales, encuentran su relevo en otros poetas, otras fantasías, otros amores» (335)

¿Paulos?

Se refiere el crítico a continuación al hombre del sombrero verde, «un hombre con un sombrero verde», a quien, como ha quedado claro en la cita que acabamos de incluir, no identifica con Paulos:

«Estamos ante una de las tantas fábulas singulares que Cunqueiro saca de su caletre por mágica arte. [...] Constituiría el lado positivo de la ficción que no se encierra en sí misma, como la de Paulos, sino que establece puentes entre los hombres y los transporta lejos de lo cotidiano.

El escritor Cunqueiro, (el autor implícito de sus relatos), ha establecido un diálogo constante en su obra narrativa entre *su lado egoísta y destructor*: Paulos, y *su lado generoso y fértil*: el hombre del sombrero verde» (335-336, el subrayado es nuestro)

Mariano López ve un contraste entre un lado egoísta y destructor y otro generoso y fértil, representados respectivamente por cada uno de los dos prólogos. Nosotros no vamos a negar ese contraste, creemos que será reivindicado por el texto en la lucha entre Paulos y su soñador contrario y que será considerado como premisa de la creación. Podríamos aceptar en parte la interpretación de Mariano López y entender que cada prólogo corresponde a un tipo de soñador. En cualquier caso, la irresolución que el autor confiesa al no ser capaz de elegir entre los dos prólogos es la primera muestra explícita de una ambigüedad que nuestro texto reivindica del principio al fin, que constituye uno de sus principales atractivos y que permite que ninguna de estas lecturas resulte descabellada.

No creemos que el texto impida la identificación entre Paulos y el hombre del sombrero verde. La figura del astrólogo garantiza la compacta unidad de la novela, ¿por qué ir a buscar un nuevo soñador cuando tenemos uno tan eficaz? El episodio protagonizado por el hombre del sombrero verde tiene demasiados ecos de otras intervenciones del astrólogo lucernés, empezando por la prenda que lo caracteriza, que nos hace pensar en los pantalones rojos del primer prólogo. La fabulación toma cuerpo ahora gracias al intercambio entre el hombre de verde y la tabernera, tras la escena que ambos protagonizan reencontramos a la pareja Paulos-María. Antonio Gil (2001: 169) tampoco parece tener ninguna duda al reconocer a los enamorados en este segundo prólogo:

«En esta ocasión, Paulos, (aunque no se le nombra como tal, sino como «el hombre del sombrero verde», con un empleo de la focalización nuevamente externa), inventa y relata sus historias ante diferentes públicos, entre ellos otra vez el de su narratario ideal, María. Vuelven éstas a ser descritas como *mentiras* del narrador, que embellecen la realidad y la existencia de sus narratarios.»

Al igual que Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 222):

«En el primer prólogo se presenta la muerte consumada de Paulos. En el segundo prólogo, inicio de la resurrección narrativa del héroe, se presenta una escena de fabulación gregaria que culmina en un encuentro de Paulos y María»

La tabernera y la mujer del puente

En el segundo prólogo encontramos una situación narrativa que podemos considerar típicamente cunqueiriana, López Mourelle nos recuerda la importancia que adquiere la taberna desde la primera novela del autor, y hasta la que debía ser la última, esa *Taberna de Galiana* de la que no nos ha quedado más que un breve fragmento:

«La última novela que Cunqueiro pretendía escribir tendría como escenario central una taberna (la taberna de Galiana) a la que acudirían variados viajeros y contarían sus historias. De esta forma retomaría una fórmula usual de toda su narrativa: la del forastero narrador que, dotado de una excepcional capacidad para asombrar a los lugareños, atrapa la atención de la audiencia con la novedad no sólo de sus relatos sino también de sus vestimentas y costumbres, y así fascina a todos los que le escuchan o reciben noticias de él con bastante menor esfuerzo que el que emplean los narradores habituales pertenecientes al círculo social reunido en la cocina, la taberna o la tertulia. Pretendía por tanto el autor volver al concepto macroestructural desarrollado en [*Merlín*], novela concebida como confluencia de personajes y sus historias en torno a un centro, Miranda» (LÓPEZ MOURELLE: 135)⁷⁵

Paralelamente a lo que sucedía en el primer prólogo, el segundo presenta dos ejemplos opuestos de reacción interpretativa. La tabernera se convierte en la destinataria de las historias del hombre del sombrero verde, en su actitud la adhesión está presente, al igual que María, formula preguntas que contribuyen a la construcción de la historia y sugieren al narrador la introducción de detalles y motivos que la alargan y le dan coherencia. Pero la tabernera no tiene la distancia necesaria que sí tenía María, es evidente que, como antes la Joya, cree en la referencialidad de lo contado: «¿Tendrá mi hijo que ir a París?» (31), «Es mucho precio por el sombrero verde» (32). El mundo del sueño, de la fabulación, se ve contaminado por el dinero, preocupación obsesiva para la tabernera: «¿A qué

⁷⁵ En *Cometa* tendremos todavía otra oportunidad de asistir a una situación narrativa que se desarrolla en una taberna, allí es donde se dan cita los visitantes de la tarde que suponen una prueba que el astrólogo presenta a los cónsules. También Elena Quiroga, al referirse a la nunca escrita novela de Cunqueiro, comenta ese espacio que se convierte en un tema y una estrategia narrativa: «Tema, éste de las tabernas, de su predilección, como él mismo señala. Recuerda las invenciones de tabernas desde Chaucer a Dickens, pasando por Shakespeare, Pepys, Sterne y James Bowell. Y la venta de Alcudía, de Cervantes [...] Es siempre la misma taberna, alzándose en el cruce de sus pensamientos, y tanteando en torno a ella con la palabra» (QUIROGA: 111).

precio prestaría el sombrero por una tarde?» (29), casi a continuación: «¿A cuánto más sube con las campanillas?», y todavía: «¿Subirá a cien reales? [...] Entonces me hace una rebaja sobre lo tratado».

Lo que cuenta Paulos a la tabernera se convierte, finalmente, en un texto escrito. Mientras se desarrolla el diálogo, el hombre de la levita «Había sacado papel y lápiz, y se había puesto a escribir la prosa que *dictaba* el forastero» (31, el subrayado es nuestro). Ello es todavía más significativo a partir de la lectura que considera el segundo prólogo como «verdadero final» de la novela. El paso de la oralidad a la escritura garantiza la perpetuidad del texto, de manera que ya no necesitamos la presencia de su productor. El hombre del sombrero se marcha y «El bebedor del rincón, le leía la prosa dictada por el forastero a la tabernera» (32).

Ya ha quedado claro que identificamos a los amantes que cierran el prólogo con Paulos y María. El texto nos invita a adoptar la actitud de ésta ante la historia de la liebre con la que «el desconocido» justifica la desaparición del sombrero verde. Somos nosotros ahora los que sabemos de la ficcionalidad de la historia narrada, como María en el primer prólogo. Podemos reconocer en la historia que cuenta el hombre a su amada las hermosas mentiras de Paulos, en las que entran mundos lejanos, el de las antiguas emperatrices de Grecia en este caso (33), como páginas después el de las princesas de Chipre (108). El prólogo se cierra con el abrazo de los amantes, que los aísla de lo que les rodea: «Algo les gritó un barquero que pasaba con su barca bajo el puente. Pero ellos se abrazaban y besaban, y estaban solos en el mundo» (33). También este motivo encuentra su paralelo más adelante, en este caso el contacto entre los amantes llega a detener el tiempo: «Se abrían todas las puertas, y alguien, en el otro extremo de la ciudad hizo música. El péndulo del reloj se detuvo [...]» (70).

El texto marca sus pautas de lectura desde el comienzo, y avanza la importancia de la reflexión metafictional, presente desde la primera página. La realidad, sin embargo, es que tras una primera lectura posiblemente lo único que hayamos retenido para afrontar el cuerpo de la novela es la opacidad de la escritura que se nos propone, la autorreflexividad de la misma (evidente en las continuas repeticiones, de frases y de situaciones), el papel activo que se le asigna al lector, y, sobre todo, la idea de que tendremos que volver a esos enigmáticos prólogos una vez terminada la lectura de la novela.

5. Las dos voces de Cometa

Tras los prólogos, la novela se reparte entre dos voces fundamentales, la del narrador extradiegético y la de Paulos, que convivirán y se irán acercando progresivamente hasta que podamos hablar de verdadera fusión entre narrador y personaje, gracias a un alarde de técnica narrativa que no tiene parangón con las otras novelas del mindoniense.

No nos interesa extendernos discutiendo si el narrador de los prólogos y el del cuerpo de la novela son el mismo. Está claro que los prólogos constituyen una entidad aparte; hemos de decir, sin embargo, que la variedad con la que hemos definido al narrador que en ellos aparecía, no es mayor que la que percibiremos a lo largo del resto de la novela. Entendemos que nos encontramos ante una única voz narrativa extradiegética, responsable del marco en el que se insertan las historias del astrólogo, caracterizada por su variedad, y que favorece la incertidumbre de su destinatario, lo cual, estamos viendo, resulta coherente con el conjunto de la novela, y delata la presencia de una fuerte voz autorial que se deja oír desde el nivel enunciativo. En el siguiente comentario Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier (1991b: 16-17) muestra que no identifica la voz narrativa que aparece en los prólogos con la del cuerpo de la novela, creemos en cualquier caso que sus palabras resultan en extremo interesantes por señalar concomitancias con otras novelas cunqueirianas:

«La voz narrativa que *resucita* a Paulos es, como en las demás novelas, una *voz autorial* que se manifiesta esporádicamente como un *yo*, pero, a diferencia de lo usual, carece de disfraz narrativo, lo que la hermana con la otra novela trágica y edípica del autor, el *Orestes*. Esta voz narrativa que lleva a cabo la posibilidad apuntada por el hombre de la capa negra se relaciona, por mediación de éste, con Caronte, lo que remite al *Merlín* y a *El caballero, la muerte y el diablo* (1956): a las memorias del viejo barquero Felipe de Amancia»

En nota a pie de página (16) recuerda cuáles fueron los disfraces de otros narradores cunqueirianos:

«El narrador se disfraza de barquero Felipe y de oculto «romanceador» de las historias de Felipe; del «Autor» que encontró las crónicas del sochantre y las versionó a su aire; del aedo que «canta y cuenta» en el *Ulises*; del traductor de la escuela de Toledo, que refiere las peripecias de Sinbad; del «filólogo humanista» que exhuma la historia de Fanto»

Es cierto que no tenemos demasiados elementos para identificar al narrador de *Cometa*. No son muchas las ocasiones en las que el narrador se inscribe en la diégesis, y algunas fórmulas son discutibles: «Fue éste el partido de los

comerciantes, pero en las barberías continuó hasta *nuestros días*» (38), «Paulos venía de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes» (46), «En la noche, bajo la luna y las estrellas, acunada por el canto del agua de su fuente, dormía la ciudad. *El río nuestro* daba la niebla cotidiana» (83), «*el entonces Secretario de Eclipses del Consulado de la ciudad* había mandado en mano seis onzas de oro a Praga para que, en el caso de que se anunciase cometa influyente, nos fuese enviado aviso» (87, en cursiva en el texto), «[*El recibo del astrónomo de Praga*] lo trajo a la ciudad un cojo» (88). «Se lo había enviado [el anillo] desde Génova su mujer [la del Canciller], cuando se le arrancó con *aquel rubio del violín que vino* a dar un concierto para recaudar fondos [...] *Vino gratis*» (129). En alguna ocasión el deíctico reproduce la visión del personaje: «Habría que contratar un ventrílocuo, como *aquel napolitano que viniera* a ferias el año pasado» (138), «*Aquí y allá*, en los recodos, reconocía Paulos chopos y sauces» (160, los subrayados son nuestros).

Incluimos a continuación un estudio del narrador de *Cometa*, del narrador extradiegético que se reparte con Paulos (narrador en un nivel intradiegético) el conjunto del relato comprendido por las partes «La ciudad y los viajes», «Anuncio del cometa», «Los reyes en presencia» y «Audencia con Julio César. Final». Nos interesará especialmente la evolución de la relación entre los dos narradores hasta que lleguemos al momento en que el narrador extradiegético cuente las historias que «le dicta» su personaje. Para trazar con claridad esa evolución nos ocuparemos de la voz narrativa en cada una de las partes de la novela, aunque trataremos las dos últimas conjuntamente por razones que se explicarán en su momento.

5.1. El narrador de *Cometa*

«*La ciudad y los viajes*», *la convivencia de voces*

Tras la aventura de los prólogos, el narrador extradiegético, como buen narrador, nos sitúa espacial y temporalmente. Evidente resulta el contraste entre el extraordinario detallismo de la descripción y la escasez de información que nos proporciona. Se enumeran los límites de la ciudad, pero ¿cómo se llama la ciudad? ¿en qué país está? ¿en qué época se sitúa la acción?:

«La ciudad fue fundada en una colina, que por la parte sur descendía suavemente hacia el río, mientras que por el norte y el oeste habían cortado su expansión rápidos desniveles peñascos. Al este, una estrecha llanura la unía a otra colina que los de la ciudad llaman simplemente el Monte, porque es más alta que aquella en la que se asienta su ciudad. El Monte es un robledal, y a los llanos les llamaron las Huertas, que lo son.» (37)

Desde la primera página la voz narrativa reivindica su función de mediación hacia el mundo diegético, vehículo de las voces de éste. Puede parecer una perogrullada

lo que acabamos de señalar, como si fuera algo exclusivo de este narrador y no de todo narrador, lo particular en este caso es que la declaración exhaustiva de sus fuentes hace que desde el comienzo el narrador se convierta en portavoz de manera bien explícita:

«El puente, decían *los cronistas* titulados [...] *Los eruditos* discutían la fecha de fundación de la ciudad [...] *Algunos arqueólogos* sostuvieron [...] *Los reaccionarios*, generalmente, defendían la fuente como origen de la ciudad, mientras que *los progresistas* sostenían que la ciudad nació de una feria junto al puente [...]» (38, el subrayado es nuestro)

La técnica acumulativa tan cara a Cunqueiro pervierte la función de un recurso que normalmente contribuye a reforzar la verosimilitud de lo narrado. Pronto se pone en evidencia que la objetividad, a la que parecía aspirar el narrador disfrazado de cronista, se revela imposible, la ironía es evidente en el fragmento que citamos a continuación:

«Don Julián salía sin boina a pasear en las noches de helada, *probando que había sido definitivamente curado* de catarros de relente por el agua que la aparición le vertiera por la cabeza [...] *Al poco tiempo, una pulmonía acabó con él.*» (39-40, el subrayado es nuestro)

La manera en la que irrumpe en la historia Paulos, «En una pequeña plazuela que llaman de la Plata, esta la casa de Paulos» (43), como si ya lo conociéramos, podría leerse como un reconocimiento del antecedente de los prólogos, pero también es cierto que tampoco allí había una presentación clásica del personaje. Ahora el lector cuenta con la oportunidad de recurrir a los prólogos, único texto, hasta este momento, de referencia, y cuyo carácter enigmático irá desapareciendo al confrontarlos con el cuerpo de la novela.

La caracterización que podemos hacer del narrador coincide en gran medida con la que hemos hecho del narrador de los prólogos, volvemos a encontrar:

- La focalización variable:

Desde este primer capítulo el narrador da muestras de su poder, va y viene a través de las épocas y de los espacios (el pasado y el presente de la ciudad, el pasado y presente de Paulos; la ermita, Italia, la ciudad). Pero es cierto que se mantiene cierta ambigüedad, ya que son muchas las ocasiones en que limita la información, de manera que el saber que despliega podría ser el de un atento observador que participa igualmente del mundo diegético, así, por ejemplo, la manera en la que nos es narrada la historia de Fetuccine el mago podría corresponder a la de un testigo:

«Fetuccine fue prestidigitador y mago italiano que decidió retirarse a la ciudad, atraído por la fama de las aguas de la fuente. El signor Guidobaldo era un hombre muy elegante, jugando

siempre con un bastón de bola de cristal con la mano derecha. Pequeño, breve de cintura, fácil en reverencias, saludaba a todos pero no llegó a amistar con nadie. Alguna vez subía hasta la plaza, acompañado de un criado negro que tenía, y cuando se formaba un corro a su alrededor, que Fetuccine golpeaba avisando con la contera de hierro de su bastón en el enlosado, primero saludaba quitándose la chistera de doble hebilla, tocaba con la bola de cristal de su bastón la cabeza de su criado, soplabla, y de la boca del negro salían volando dos palomas blancas» (44)⁷⁶

El poder del narrador es evidente sobre todo en su capacidad para instalarse en la perspectiva de los personajes, algo imposible para un narrador testigo. La utilización de la focalización interna será permanente a lo largo de toda la novela, aplicada sobre todo al personaje de Paulos, y será la principal responsable de la impresión de fusión, y es que casi todo lo vemos desde su perspectiva, no será en realidad ésta la única, aunque sí la predominante.

Encontramos así de nuevo las incoherencias de los prólogos. La capacidad del narrador de entrar en la conciencia de sus personajes denuncia sin duda a un narrador poderoso, por eso, cuando no nos da alguna información, terminamos concluyendo que es un recurso más de su control absoluto sobre la narración, que le permite dosificar la información según su voluntad:

«*Nadie sabía por qué* Fagildo, músico y hombre rico, abandonara el mundo y había ido a sustituir a la ermita que llaman de la Garganta, porque está a la salida de un estrecho paso de negras rocas por las que corre el agua, al viejo ermitaño que allí ayunaba y bendecía con la imagen de san Dionisio a los peregrinos.» (50, el subrayado es nuestro)

El estilo indirecto libre

La focalización sobre el personaje se hace visible en muchas ocasiones en la utilización del *estilo indirecto libre*⁷⁷, se explota la ambigüedad propia de ese modo narrativo, como en el ejemplo que citamos a continuación, ¿a quién escuchamos a través de la voz del narrador? ¿A Paulos, interrogándose sobre su tío? ¿A Fagildo,

⁷⁶ Otro buen ejemplo sería la manera de citar continuamente sus fuentes de la que nos ocupamos más arriba, (casi) todo su saber aparece así justificado.

⁷⁷ María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996: 405-406) cita a Guillermo Verdín Díaz para señalar la relación especial que existe entre este modo de transmitir las palabras del personaje y los géneros de la novela lírica y la novela de autoformación, dentro de los cuales se ha clasificado en más de una ocasión la novela cunqueiriana: «El «estilo indirecto libre» que, como tal estilo, guarda una estrecha y gradual relación con los otros estilos [...], como «monólogo narrativizado», presenta también íntimas y graduales conexiones con otros monólogos. Pues, en definitiva, el objetivo de todos ellos es común: transmitir el psiquismo más inefable del personaje [...] Su idoneidad para la novela lírica, en general, y para la novela de autoformación, en particular, se revela al propiciar la expresión de «sensaciones de duda, penas, pesadillas, remordimientos, incertidumbres, temores, desahogo, asco, inquietud, desvelo, misterio, etc.», en suma, de esos «estados anímicos» resistentes a la ordenación lógica y en los cuales se encuentran, tantas veces, claves de la maduración personal».

temeroso? ¿Se trata de una interrogación retórica por parte del narrador? ¿De una apelación al narratario?:

«Fagildo retrocedió. Paulos veía pálido, visiblemente azorado por la pregunta de la niña, a su tío y tutor Fagildo. Algo se ponía a prueba en el alma del ermitaño. ¿Sería capaz de dar una respuesta? ¿Había ya una respuesta?» (49)

Esbozo de una fusión

Nuestro narrador se dibuja como controlador y poderoso y, ¿por qué no decirlo?, también caprichoso, pero en esta primera parte, «La ciudad y los viajes», iremos viendo, progresivamente cómo se va identificando con su protagonista. Los capítulos V y VI, que recogen los encuentros de Paulos con María, consagran al joven como narrador intradieгético; el narrador extradieгético se retira discretamente a un segundo, si no tercer plano. Paulos narra a María la historia de la Torre senza Porta y el viaje al país en forma de mano, el diálogo entre narrador y narratario intradieгéticos ocupa casi en exclusiva esas páginas, las apariciones del narrador extradieгético son muy escasas. No renunciará éste, sin embargo, completamente a su dominio, y los dos capítulos terminan con una muestra de su poder.

El capítulo V incluye una violenta intromisión del narrador a través de un claro comentario metanarrativo: «Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica» (70). Antonio Gil González (2001: 184) se refiere a esta frase como a «una de las muestras más rotundas del intrusismo en toda la novelística de Álvaro Cunqueiro», y afirma todavía que «el rotundo intrusismo reafirma, en nuestra opinión, la reproducción de la instancia autorial dentro del universo de la narración». Esa impresión se ve favorecida y alcanza un nivel extratextual por no revestirse de una clara máscara como en otras novelas, ¿quién puede entonces interrumpir si no el autor? El fragmento que este comentario metanarrativo introduce, separado tipográficamente por un blanco del resto del capítulo, ocupa cuatro páginas, se devuelve en ellas el protagonismo a la ciudad y se prepara así el camino al avance del argumento, ya que en el siguiente capítulo Paulos se reconocerá como «donador voluntario de sueños», e instituirá a la ciudad como su objetivo primordial. El final del capítulo V nos remite al prólogo I, como allí, vuelven a reinar la irrealidad y la irresolución, al mismo tiempo se instaaura la duda en el lector, cuando toma cuerpo una clara lectura metaficcional que favorece la distancia y no la identificación:

«La ciudad despertaba sus días todos desde el paso de Julio César, con todos los que la habitaron. O se dormía en la dulce noche de agosto con los que ahora mismo vivían en ella. Todo pendía en quién soñase y qué. Se mezclaban las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. Los fantasmas se encontraban a sí mismos cuerpo humano, y los humanos presentes podían confundirse con la niebla que subía desde el río, lamiendo las fachadas de las casas. Los Malatesta se

arrimaban a los tapices, se adentraban en ellos, se escondían tras los árboles del fondo en las romerías flamencas, y si uno de ellos llegaba a un desgarrón del viejo tapiz, donde las hilachas colgaban, también se desgarraba, deshilachaba y moría» (74)

El capítulo VI repite la estructura del precedente: Paulos-María/ narrador extradiegético, sólo que ahora la voz de este último se combina con la de su personaje, se trata de las páginas que recogen el primer momento de desdoblamiento serio del joven, que contienen las primeras dudas de éste acerca de sus sueños, y que nos desvelan sus deseos y sus temores. Estas páginas son fundamentales por lo que nos muestran del personaje, pero también por las técnicas narrativas utilizadas, algunas ya las conocemos. Se opta desde el comienzo por adoptar la perspectiva del personaje: «Paulos, solo en la casa, escuchaba los nocturnos ruidos, que ya le eran familiares» (81), y la presencia de éste será más palpable todavía gracias a la utilización del estilo indirecto libre: «¿Sería posible continuar viviendo de los sueños y en los sueños? ¿Qué era lo que él quitaba o añadía a la vida cotidiana?» (81). El narrador se pega literalmente a Paulos, hasta el punto de que, terminada la lectura, nos queda la sensación de que todo ha sido monólogo de éste. Lo curioso del caso es que el narrador no lo abandona en ningún momento, ni siquiera cuando se incluye el verdadero único monólogo de estas páginas, ahí encontramos la voz del narrador extradiegético, en forma de didascalías:

«He aquí la espada rota, y la traición probada. ¡Este vaso es todo lo que resta de la sangra! (*Muestra el vaso, y deja caer unas gotas en el suelo.*) ¡De la sangre de mi vida terrenal! (*Se arrodilla, y limpia la sangre que derramó con un pañuelo.*) ¿Quién se atreve a decir que miente el soñador?» (82)

El nivel de codificación es muy complejo, y el resultado engañoso. Es muy difícil poder afirmar si estamos ante un *relato singulativo o iterativo*⁷⁸, de hecho todo parece apuntar a que se trata de una síntesis de ambos, y a esa síntesis debe mucho el poder de fascinación de estas escenas, así como su eficacia para caracterizar al personaje:

«Perezoso, no salía apenas de casa en toda una semana, durmiendo siestas de mañana y tarde, ensoñando viajes, recibiendo visitas de gente que no había, pero buscando, y a veces desesperadamente, un objeto real que el extraño visitante le había regalado [...] No podía detenerse a pensar quién era, de dónde

⁷⁸ Genette distingue entre relato singulativo e iterativo al ocuparse de la frecuencia, una de las dimensiones consideradas al tratar las relaciones que historia y relato establecen en el orden temporal (GENETTE 1972: 145-181). Resume *relato singulativo* como: «Raconter une fois ce qui s'est passé une fois» (GENETTE 1972 : 146), mientras que el *relato iterativo* consiste en «raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois» (GENETTE 1972 : 147). Genette llama *pseudoiterativo* (1972 : 152) a la síntesis entre ambos: «scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elle se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation».

venía, a dónde quería ir. Sí, más de una vez tuvo la sensación de hallarse en un escenario. La sala estaba vacía, pero Paulos tenía que representar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por él para él. A veces se trataba de un monólogo.» (82)

El carácter singulativo del monólogo transcrito en estilo directo parece contradicho de antemano por este párrafo introductorio, y lo contrario: el carácter reiterativo de ese párrafo parece contradecir el carácter singulativo del monólogo que sigue. De la misma manera, cuando nos acercamos a la escena con Aquiles, el caballo, la utilización del imperfecto señala una iteración que contrasta con el estilo directo:

«En la noche, bajo la luna y las estrellas, acunada por el canto del agua de sus fuente, dormía la ciudad. El río nuestro daba la niebla cotidiana. Los ojos insomnes de Paulos se fijaban, en la lámina inglesa, en la forma del lucero del caballo bayo. El caballo despertaba.

- ¿No nos ve nadie? ¿Nadie nos escucha?

-Nadie.

-Me llamo Aquiles. Por una debilidad en el tendón. ¿Puedo salir? El caballo salía de la lámina y se subía a la mesa. Una de sus patas descansaba sobre el espejo que Eloísa había dejado olvidado en su última visita. Había contado en griego, para darle un tono de diálogo platónico, sus amores con Abelardo» (84)

Hemos alargado la cita porque nos interesa mostrar además cómo el narrador extradiegético asume las fabulaciones de Paulos. Se va preparando la apoteosis que, en la fusión entre ambos narradores, supondrán la tercera y la cuarta parte. Tras todo lo anterior parece claro que Aquiles es uno de los seres que pertenecen a la imaginación del astrólogo. Resulta útil recurrir al *nivel pseudodiegético* genettiano para describir este tipo de narración⁷⁹, tenemos la sensación de que nos hemos saltado un nivel de la narración, ya que el narrador extradiegético es quien cuenta los hechos que Paulos imagina desde su nivel diegético. Antonio Gil González (2001: 186) había señalado esta posibilidad:

«Podría considerarse la traslación a la esfera de la modalización metaficcional del concepto de narrador *pseudodiegético* propuesto por Genette, en la que un narrador segundo desaparece, apenas iniciado su relato, en beneficio de un narrador primero»

Nosotros nos decidimos a dar relieve a esta hipótesis porque creemos que ese nivel resulta muy útil para describir una técnica narrativa responsable de gran parte de la particularidad de la novela.

⁷⁹ El *relato pseudodiegético* supone una reducción de niveles narrativos: «l'élimination presque systématique du récit métadiégétique [que nosotros hemos llamado intradiegético]» (GENETTE 1972 : 248), de manera que un narrador asume una narración que lógicamente no le pertenece, sería entonces: «un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelle qu'en soit la source, par le [...]narrateur» (GENETTE 1972 : 249).

La maestría de Cunqueiro va todavía más allá. El final de la escena supone un contraste con el resto, el indefinido rompe con el modo iterativo e instala la escena en una singularidad necesaria al patetismo final de ese momento único que muestra a la vez la ambición y la lucidez del astrólogo, la conciencia de sus limitaciones, lo cual cobra un significado especial a la luz del final de la novela:

«Paulos abrió las ventanas y esperó en un rincón, con las manos dispuestas para iniciar el aplauso, el relincho de Aquiles. Esperó inútilmente. Los muchos años de sujeto de lámina le habían aplastado en demasía el pecho a Aquiles, y apenas podía acoger en sus pulmones ni la vigésima parte de lo que precisa un relincho inaugural de potro precoz. Fue una mala imitación, a escala humana, de un relincho hípico. Aquiles derramó una lágrima, y cabizbajo volvió a la lámina inglesa. La ciudad siguió durmiendo. Nada la despertaba. Y por la mente de Paulos pasó, dolorosa, la consideración de si sus sueños serían, respecto a la milagrización de la ciudad y del mundo, lo que el feble y falso relincho del bayo Aquiles, inaudible incluso en la callada noche.» (84)

«Anuncio del cometa»

Más prólogos

La segunda parte de la novela comienza con esas páginas en cursiva tan del gusto de su autor. La primera parte es la única que no las contiene, las tres partes que quedan de la novela comenzarán con ese recurso que actúa a modo de prólogo. Se trata de un recurso presente en todas las novelas de Cunqueiro:

- En *Merlín* encontramos dos páginas en cursiva, prólogo a toda la novela, (9-10); otras páginas en cursiva (117-119) funcionan como introducción a la segunda parte, «Aquel camino era un viejo mendigo», en los dos casos las reflexiones del narrador Felipe traslucen la nostalgia por los tiempos pasados. Los primeros apéndices se nos presentan sin introducción de ningún tipo, vuelve a reaparecer la cursiva en «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña» (167-172, 180-181, 186, 190-192), en este caso para marcar un cambio de voz, ya que se encuentran en cursiva las intervenciones del narrador extradiegético que enmarca el relato de Felipe y mister Craven.
- En *Sochantre* la cursiva diferencia el prólogo del autor, más bien editor, ficcionalizado (11-14), el que escribe las crónicas a partir de las libretitas del sochantre, del prólogo que antecede a toda la novela y que obviamente supone un nivel autorial superior (7-8); resulta difícil, sin embargo, sistematizar la función de la cursiva, ya que dentro de lo que podríamos considerar estrictamente crónicas reaparece (103-105) sin que se corresponda con un cambio de voz o de contenido con respecto a las páginas que le siguen. En ocasiones, sin embargo, reclamará de nuevo esa pretensión

de control sobre el texto, así en las líneas que anteceden a la pieza «Romeo y Julieta. Famosos enamorados» y al segundo apéndice:

«Entre los papeles del sochantre De Crozon estaba, puesto como pieza de teatro, el argumento que urdieran el coronel Coulaincourt de Bayeux y madame Clarina de Saint-Vast, y lo demás que allí, terminando aquella función en el atrio de Comfront, había acontecido, y que se lo había contado a nuestro sochantre, ya en tiempos del Imperio, uno de la villa que lo reconoció en un paseo de Pontivy.

Aquí va, sin otros adornos, el escrito del sochantre, que dice como sigue» (137)

«En una de las pequeñas libretas que dejó el sochantre de Crozon, estaba esta noticia de Ismael Florito, y en atención a la novedad del caso, la dan aquí los editores.» (177)

- En *Ulises*, aparece utilizada tanto en las primeras páginas que reclaman la autoría del texto (7-8), y que remiten al autor extratextual al estar firmadas por las siglas A.C., como en las inmediatamente posteriores donde ya reconocemos al principal narrador extradiegético de la novela (9-14). Parece clara, pues, la intención de hacer planear una sombra autorial a lo largo de toda la novela. Encontraremos todavía otras páginas en cursiva: como prólogos a las partes segunda y tercera (51-53, 101-104) y como cierre de la cuarta parte (182-185).
- En *Sinbad* las páginas en cursiva enmarcan cada una de las tres partes en que se divide la aventura del marino, excepto en el caso de la segunda parte que sólo las lleva a modo de prólogo.
- Resulta especialmente significativo que *Orestes* no contenga páginas en cursiva⁸⁰. ¿Tendrá en ello que ver el que se trate, junto con Cometa, de una de las novelas que contiene mayores índices de distanciamiento? Se puede entonces renunciar a uno de ellos.
- En *Fanto* reaparecen los habituales prólogos en cursiva, en este caso se trata del supuesto erudito fantiniano que se presenta como autor del texto que sigue, biografía del condottiero resultado de un «*un paciente trabajo de investigación y de crítica*» (9). Las últimas páginas en cursiva de la primera parte (43-45), y las primeras de la segunda parte (49-51) parecen indicar que nos encontramos con el procedimiento de enmarque que ya conocemos de otras novelas, y no será el caso. La segunda parte no termina con páginas en cursiva, éstas se encuentran al final del penúltimo capítulo, en un momento

⁸⁰ Aparece la cursiva de manera dispersa, en la cita que antecede a la novela o en los momentos en que la narración deja paso al modo dramático, en las acotaciones, recurso también utilizado en otras novelas y que no hemos señalado por considerar que se trata de un caso diferente, al reproducir convenciones propias del modo dramático adoptado.

en que el autor juzga oportuno introducir una digresión sobre sus fuentes de información:

«Al llegar a este punto es cuando comienzan a diferir los propios informes enviados a Venecia; no concuerdan las historias sobre el dominio veneciano en Chipre, ni aclara decisivamente la cuestión el discurso del caballo «Lionfante» ante el Senado de la República. (Discurso, por otra parte, del cual se duda, modernamente, que haya sido pronunciado.)» (104)

El repaso de la aparición de estas páginas en cursiva a lo largo del ciclo novelístico cunqueiriano muestra la constancia de la utilización de este recurso, pero también la dificultad de sistematizar la aparición y la función del mismo, exceptuando la de aquellos fragmentos que desempeñan una función de prólogo de la novela. Parece evidente la sombra autorial que proyecta, pero ésta va de una presencia explícita a través de una *metalepsis*⁸¹, concentrada básicamente en cuestiones metatextuales, como en *Sochantre* y *Fanto*⁸², al caso, como sucede en *Sinbad*, en el que resulta difícil encontrar una diferencia entre el cuerpo de la novela y los fragmentos en cursiva, pasando por el reparto de voces que veíamos en *Merlín*. Está claro que sería necesario un estudio de la función de esas páginas en relación con cada uno de los contextos en los que aparecen. Nosotros nos limitaremos pues, tras señalar estas generalidades, a la utilización del recurso en *Cometa*.

En lo que se refiere a la última novela cunqueiriana, sorprende la extensión de las páginas en cursiva de la segunda parte, nada menos que diez (87-97). En ellas se condensa la narración de los preparativos de la ciudad ante los acontecimientos anunciados, y se completa la historia de ésta al referirse el paso del último cometa. Se nos ofrece el privilegio de escapar durante algunos instantes a la tiranía de Paulos, que suele monopolizar toda la atención del narrador. Conocemos a diferentes personajes de la ciudad y asistimos a escenas protagonizadas por éstos y de las que está ausente el joven astrólogo. Las páginas en cursiva aparecerán igualmente al comienzo de las partes «Los reyes en presencia» (165-169) y «Audiencia con Julio César. Final» (215-216). Parece entonces confirmarse la impresión de que, como afirma Gil González (2001: 175), a partir de la segunda parte «comienza realmente, una nueva versión de *la novela*». Y esta nueva versión comienza de manera simétrica a como lo hacía la primera: ofreciendo toda su

⁸¹ «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortázar» (GENETTE 1972 : 244), vemos pues que también podríamos considerar dentro de esta figura la participación de Paulos en sus mundos de ensueño. «Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (GENETTE 1972 : 245)

⁸² En otras novelas encontramos también fragmentos de metatexto dentro de esas páginas en cursiva: «Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta «La joven Iris». El modo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre» (*Ulises*: 101), pero se trata de casos aislados y no tan sistemáticos como los que encontramos en esas dos novelas.

atención a la ciudad para luego dar entrada al personaje de Paulos, más simetrías, más reflejos en este juego de espejos que es al fin *Cometa*.

Seguimos, eso sí, apelando al mantenimiento de una voz narrativa que sufre sin embargo los caprichos de una instancia superior en lo que, en este caso, a tipografía se refiere. Ya hemos dicho más arriba que el narrador da muestras de su control dosificando la información a su gusto. Así como en ocasiones nos deja en suspenso, en otros momentos nos desvela información privilegiada, como cuando nos permite enterarnos de la trastienda de la preparación del recibimiento del cometa, en un relato salpimentado de datos «innecesarios» que van poniendo en evidencia un humor particular:

«Los cónsules se reunieron en secreto con el correo, que se llamaba Mijail, que quiere decir Miguel [...] Los presentes juraron guardar secreto. [...] Antes de montar e irse, el tesorero de la ciudad lo llamó aparte, tras una cortina, por propinarlo con diez pesos fuertes, y Mijail agradecido le dijo lo que no osara ante los cónsules:

-En este año del cometa es muy favorable para el cuerpo el ejercicio venéreo [...]

El tesorero, a pesar de ser impotente a causa del azúcar que le subió en sangre y en orina por glotón de merengues de frambuesa, agradeció calurosamente al correo la buena nueva.»
(89, en cursiva en el original)

Se introduce un tipo de erotismo, voyerista, rijoso, que será un elemento clave en la caracterización de los jueces y otros representantes de la ciudad. Nos atrevemos incluso a decir que ese elemento contribuye a que esta segunda parte se rebaje un grado en dignidad, ante la procacidad reinante de la cual nos dará buena cuenta el narrador. Todo ello cobrará un nuevo significado cuando analicemos las implicaciones metaficcionales y existenciales del erotismo con respecto al personaje.

El narrador, tan consciente de la importancia de dosificar la narración, enmarca ahora con su voz la de otros personajes cuya preocupación fundamental es precisamente ésa, cómo transmitir a los ciudadanos las noticias sobre el cometa:

«¡Alarmaríamos al pueblo! Aunque lo diésemos en latín, no faltaría un clérigo que lo tradujese debajo de los soportales.

-¡Sin duda! Ahora basta con la ascensión del «cometam interpres», y dentro de unos días comenzamos a dar consejos higiénicos. Buscaremos una fábrica de jabones que patrocine su publicación.

[...]

-También podíamos aprovechar para congratularnos con la oposición...

-¡Muy bien visto! De un lado, con los consejos higiénicos, contribuimos a mantener tranquilas a las gentes en año de cometa, y de otro, diciendo que nuestra hermosa bañista es «Jeannette la République»...» (92, en cursiva en el texto)

Junto al tema del engaño y de la construcción de la verdad, de clara significación metaficcional, podemos señalar el de la espera, el de la expectación: «*la gente, casi sin darse cuenta, se adentraba en un clima de expectativas*» (96), imposible no sentirse identificado con los habitantes de la ciudad, cuando estamos en la página 96 de una novela que se titula *El año del cometa* y todavía no hemos visto el dichoso cometa. La frase que cierra estas páginas en cursiva: «*Comenzaba, verdaderamente, el año del cometa*», parece referirse tanto a la historia de Lucerna como a la de la novela que estamos leyendo, y en efecto, cuando pasemos la página veremos que muchas cosas han cambiado, en el nivel diegético pero también en la actitud del narrador.

En la segunda parte el narrador continúa aferrado a su personaje. Lo seguirá en su postulación al puesto de Astrólogo, en su encuentro con la familia de María, en sus sesiones con los cónsules, en la preparación de estas sesiones, solo y con María y, por fin, en el episodio que Paulos protagoniza con Melusina. La de Paulos será casi la única perspectiva que asuma la voz narrativa en esta segunda parte, aunque el puntual cambio de personaje focal le permita asumir igualmente las fantasías de otros:

«Eudoxia, olvidada de las manzanas que se asaban en el horno, corría tras los novios para darle a María los zapatos de charol y los calcetines. Es decir, volaba sobre los naranjos de los huertos, y se posaba en las chimeneas para averiguar por dónde huían los amantes» (108).

¿Dónde estamos?

En lo que se refiere a los cambios, se trata más bien de la intensificación de algunos aspectos que ya habían aparecido con anterioridad. Sabemos que el narrador nunca se ha preocupado en exceso por situarnos con exactitud ni espacial ni temporalmente, en la segunda parte la labor del lector se dificulta, en ocasiones somos incapaces de saber dónde nos encontramos o, mejor dicho, sabemos con precisión dónde se sitúa la escena hasta que la narración hace que terminemos por olvidarlo. Eso es lo que sucede en el capítulo III. Paulos se prepara para presentar ante los cónsules las señales del cometa: «Paulos ensayaba ante María el discurso de presentación de las señales a los cónsules y los astrólogos» (120). No se nos sitúa explícitamente en un lugar, aunque podemos suponer que estamos en la casa del astrólogo, allí se encuentra siempre con María, y la repetida mención del reloj nos hace suponer que se trata del reloj de Fagildo, que decora su salón. Al comienzo de la narración el narrador tiene en cuenta a María: «Se inclinaba hacia María, alcanzaba con sus labios el mechón de su pelo rubio que le caía sobre la frente» (121). Pero cuando Paulos entra verdaderamente en situación, el narrador lo hace con él, la primera vez que toma la palabra un cónsul se nos advierte de que es sólo en la imaginación del personaje, aunque ésta, que nos llega mediatizada a través de la voz del narrador, es tan fértil y detallada que nos lleva de golpe a la sala del congreso:

«-¿Cómo los reconoció usted?

Paulos se imaginaba la voz fatigada del Canciller, que llegaba hasta él más que por el aire arrastrándose sinuosa sobre la mesa del consejo, rebotando en los vasos de agua con azucarillo para encontrar de nuevo el camino.» (122)

En las próximas cuatro páginas terminaremos olvidando que se trata de un ensayo, que estamos en casa de Paulos y que el único testigo es María. Se incluye alguna reflexión de Paulos sobre su propio discurso, de manera que podemos pensar que todavía no es definitivo, que se puede mejorar: «Podía decirlo en latín, con la imagen de la retórica antigua: como la tempestad las nacientes rosas» (123), pero desde luego tenemos la impresión de que asistimos a una discusión con los cónsules:

«-¿La sombra a bajo cero es paralelográfica? –preguntaba el Secretario de Eclipses.
-Discúlpeme el que no cite mis fuentes, pero puedo afirmar que otras veces es cilíndrica.
-Prosiga con el encuentro en la taberna.
Ahora la voz del Canciller demostraba impaciencia, y el presidente de edad se tragaba, sin chuparlo, el cuarto caramelo de café y leche.» (123)

La pregunta de María: « ¿Existen esos visitantes de la tarde?» nos pilla desprevenidos en la página 126. Está claro lo que ha sucedido: Paulos intenta prever hasta en el más mínimo detalle a su destinatario, los cónsules. Con razón escribe Antonio Gil González (2001: 176): «poco a poco vamos confundiendo las imaginaciones de Paulos, con el relato de estas imaginaciones, o con la imaginación de sí mismo en el acto de hacer su discurso ante el Consejo de la ciudad». El narrador extradiegético sigue la técnica que ya hemos señalado en su momento y que se mostrará en todo su esplendor en las últimas partes de la novela, lleva la focalización interna al extremo, nos permite ver lo que sucede en la mente del personaje desde un primer plano privilegiado, la fusión entre narrador y reflector es total.

Puede que ya el lector atento empiece a instalarse en una duda permanente, a desconfiar de una instancia narrativa que no le pone las cosas nada fáciles. Así, cuando comienza el capítulo IV con un : «Admitida la presencia de los visitantes de la tarde, se suspendía la sesión por una hora» (128), esperamos (no será el caso) que en cualquier momento aparezca María con sus preguntas, ¿podemos estar cien por cien seguros de encontrarnos en el salón de sesiones? Como señala Gil González, parece inevitable concebir una «duda sobre la efectiva pronunciación del discurso ante la asamblea, y nos asalta la duda de si no ocurrirá todo exclusivamente en la imaginación del protagonista» (2001: 176). De nuevo nos situamos en un nivel pseudodiegético.

La complicidad entre narrador y personaje dará todavía sus frutos en otras ocasiones en esta segunda parte. En el capítulo V Paulos prepara una lámina que muestre al unicornio y a la doncella. Su imaginación desatada, y sus ansias de protagonismo, lo llevan a imaginar que se «hacía estampa de esta aventura suya» o que «se hacía

teatro» (137). El narrador nos va dando cuenta de lo que pasa por la cabeza del personaje hasta asumir la narración directamente el modo dramático:

«FAISÁN (*Aparte, hacia el público*).- ¡El unicornio! ¡Nunca creí que viviese en la edad de oro!
PAULOS (*Aparte. También en dirección al público*).- ¡Verdadero unicornio, con la punta del cuerno marrón, y verdadera virgen!»
(137)

Esa particular manera que tiene el narrador de asumir las fantasías de Paulos estará presente en la narración del sueño de Paulos con Melusina (153-156), pero al menos en esta ocasión todo está claro, se dice explícitamente que lo que se nos cuenta es un sueño: « Paulos escuchó a su vez la música aquella de cornetas y tambores, trompas de caza, vio en la roca la mujer de oro, le llegó la suave brisa de su abanico, y *se durmió*. Soñó que Melusina iba por un camino orillamar y que él la seguía» (153, el subrayado es nuestro).

Caricatura

Otros aspectos se encuentran potenciados en esta segunda parte con respecto a la primera: la caricatura, que el narrador había ensayado con el signor Calamatti, recurriendo a la cosificación, a la muñequización del personaje:

«De vez en cuando [el músico de Milán] daba un grito, carraspeaba, hacía unos gorgoritos, elevaba el canto y con él estiraba el cuello, que parecía de goma. Cuando agotaba el aire que guardaba en los pulmones, quedaba su cabeza balanceándose en lo alto de aquel cuello alargado, que poco a poco iba resumiéndose y volviendo a su natural.» (56)

El narrador insiste ahora en esas técnicas para presentarnos a unos personajes que sólo parecen tener de solemne el nombre⁸³. El particular tratamiento del tema del sexo ayudará a completar una imagen cada vez más satírica.

En el capítulo II tenemos el primer contacto directo con los regidores de la ciudad. Al menos dos personajes se encuentran perfectamente individualizados por el procedimiento de la caricatura. El narrador se centra en un aspecto de su persona que explota hasta la saciedad. En el caso del primer regidor se trata de su vanidad oratoria. Para presentar al personaje el narrador es discreto, una enumeración de gestos inútiles se revelan más eficaces que una detallada descripción: «Se levantó el primer regidor, carraspeó, abrió su carpeta, esparció negligente unos papeles sobre la mesa, los recogió, los guardó en la carpeta, se quitó un hilo blanco de la manga derecha de la levita» (110). También resulta eficaz el dar directamente a continuación la palabra al personaje, su pedantería y sus ínfulas retóricas lo traicionan, casi no necesitaríamos más para obtener un retrato burlesco, pero el

⁸³ En el estudio del *Merlín* gallego reconoce ya Morán Fraga (1990: 87) «umha ironia que tende à caricatura», un poco más abajo es más claro y reconoce que «na aludida passagem da Trave de Ouro, existe certamente um tratamento caricaturesco dos personagens visitantes».

narrador se sirve de su poder omnisciente para desvelarnos el interior del personaje, su vacuidad y complacencia, y su distracción, en momentos tan graves; el estilo indirecto libre acrecienta el efecto, al permitir que sigamos escuchando un eco de la voz del personaje:

«Sonrió, perdonándose a sí mismo aquel pecadillo de mocedad, la memoria de aquella turbación que produjeron en su espíritu las piernas blancas y redondas de Iocasta en un vaso, blanco sobre ocre, y los versos que decían su belleza. Era el inconveniente del estudio del griego por menores sentimentales. ¡Aquel compañero suyo, que le llamaban el Pecosó, que era de los Marini della Marina, y decía descender de Poseidón, y se ahogó en el mar de Liguria empeñado en demostrar, un día de tramontana, que eran cabalgables los caballos espumeantes de su abuelo!» (111)

Aunque la intervención del primer regidor es breve, el narrador aprovecha la ocasión y continúa la burla, sólo por esta vez el auditorio se ha librado de la historia de siempre, la narración desvela además los pequeños trucos del orador:

«El primer regidor siempre se entretenía un poco en esta disputa lexical de los vénetos, para volver al relato del sacrificio de su abuelo Cristóbal, avanzando hacia los vénetos con su viruela, su fiebre, venciendo el vértigo, sujetándose con ambas manos la cabeza para que dejase de girar el mundo a su alrededor. Tendía las manos a los jefes enemigos, que se las besaban, compadeciéndose de aquel anciano, obligado a tan triste rendición. Lo de anciano *no era verdad*, que era un hombre de treinta y dos cumplidos por San Martín, pero se había disfrazado con la peluca blanca del más anciano de los focenses.» (113, el subrayado es nuestro)

El presidente de edad es el otro cónsul al que conocemos en este capítulo. Si la caricatura del primer regidor se centra en su oratoria, la del presidente de edad lo hace en su gusto por los caramelos de café y leche, parece que no hay mucho más que decir del personaje:

«El presidente de edad fue sorprendido chupando un caramelo de café y leche por la brevedad del discurso del primer regidor.» (112)

«El presidente de edad se tragó lo que quedaba del caramelo de café y leche. Lo chupaba muy bien, haciéndolo girar sobre la muela postiza de la izquierda, redondeándolo, y cuando lo lograba esférico, lo pasaba a los dientes, y allí le daba forma de huso; luego, con la lengua lo sujetaba al paladar, y lo iba lamiendo a pocos, hasta que le daba fin.» (113-114)

«El presidente de edad desenvolvía lentamente otro caramelo de café y leche. El bedel ofrecía a los asistentes vasos de agua en los

que flotaban azucarillos de espuma de la botillería «La Veneciana».

[...]

En el silencio que siguió a la pregunta del señor presidente de edad, quien en la punta de los dedos mantenía a la altura de la boca el caramelo de café y leche, se escuchó el bordoneo de un moscón que se había colado en el salón de sesiones. El bedel lo persiguió con la mano de rejilla, y lo aplastó en el cristal del mapa del Imperio. Se volvió hacia el presidente de edad, el cual sonrió y metió el caramelo en la boca.» (115-116)

La caricatura se ve reforzada por la cosificación que afecta a los personajes, el narrador selecciona la información que permita insistir en la creación de un universo que termina pareciendo casi tan de cartón piedra como más tarde Camelot, el esperpento que allí tomará posesión del texto se va ahora anunciando⁸⁴. Así por ejemplo cuando nos cuenta la historia del Canciller y de su mujer, quien «se le arrancó con aquel rubio del violín que vino a dar un concierto para recaudar fondos para la defensa de Constantinopla contra el turco» (129):

«Al cabo de un año, una noche de lluvia, reapareció [la mujer del Canciller]. El canciller la recibió en silencio, le mandó desnudarse y que se metiese en una bañera, la llenó de agua, la saló, y la tuvo allí dos días. Después, la puso todo un día al sol, desde el alba a la puesta, *colgada por los sobocos de la rama de un manzano, para que secase.*» (130, el subrayado es nuestro)

⁸⁴ Podemos incluso preguntarnos si no será ya Lucerna tan de cartón-piedra como Camelot, las ideas que se les ocurren a algunos personajes parecen más propias de ser llevadas a cabo en un teatro que en una ciudad, y cobran una significación especial combinadas con las técnicas caricaturescas. Se trata en esta ocasión no de los cónsules, sino de «los castrenses», ni los unos ni los otros parecen muy bien hablados: «-¿Y si no hay pared contra la que arrinconarlo [al visitante de la tarde]? – preguntaba el general de las Milicias-. ¡Habrà que llevar una de repuesto! -¡Esa es otra! –respondía el cabo general de patrullas-. ¡Menuda joda!» (130). Volvemos a referirnos a Morán Fraga, quien señalaba el procedimiento caricaturesco presente en el *Merlín*, y que reconoce igualmente la relación con el esperpento, cita a continuación un fragmento de su entrevista con Cunqueiro, en la que el propio autor reconoce esta influencia, citamos todo por el estudio de 1990 (123): «Nesta mesma linha contrapontística, nom se deve ignorar a possível dívida da narrativa cunqueiriana com o «esperpento» de Valle-Inclán, como se depreende da confissom do autor:/ «O esperpento tem influído... Nom é que tenha influído, pero quicaves as minhas *Crónicas do sochantre* fossem de outra maneira se eu nom tivesse lido o esperpento de Valle-Inclán, a mim seducem-me, parece-me umha forma mui alta de literatura». Concepción Sanfiz Fernández estudia *Ulises, Orestes y Fanto*, comentando una secuencia del *Ulises* señala que «hay una utilización de connotaciones intensificadoras –a veces degradadoras-, procedimiento que tiene relación con la prosa de Quevedo y con el expresionismo» (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 74), añade otros ejemplos de «imágenes casi expresionistas» (SANFIZ FERNÁNDEZ: 74). En su análisis de esas novelas afirma que: «Además de la técnica de introducir comentarios superfluos o desconcertantes, es frecuente también la caricaturización» (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 78). Creemos que habría que replantearse lecturas como la de Cristina de la Torre (1988), quien distingue entre ironía y sátira, relacionando esta última con el esperpento, y la primera con los textos cunqueirianos (89), según la autora «Cunqueiro, hasta en la más patética de sus obras como puede ser *Sinbad*, evita cuidadosamente la sátira. En lugar de ridiculizar, su humor suele componerse de comprensión para resaltar la humanidad de sus personajes» (91), nos hubiera interesado particularmente un comentario a propósito de las escenas en las que aparecen los cónsules.

Sexo, el narrador indiscreto

El propio protagonista parece contagiarse del ambiente general y de la obsesión generalizada por el sexo que comparten los cónsules y el narrador, éste aprovecha ahora la más mínima excusa para alargar todo lo posible cualquier escena picante:

«Tenía la mano [Paulos] en el ancho vaso de cristal de roca, en el que flotaba, en agua fresquísima del pozo del Regimiento, que empañaba el cristal, el iceberg de azúcar, fruto exquisito del obrador de «La Valenciana». Por un momento le pasó por el magín la imagen de la hija mayor, la soltera, que la había visto aquella misma mañana atravesando la plaza. [...]

Estaba de muy buen ver, rolliza, el pecho redondo, las caderas inquietas, las piernas finas, quizás en demasía.

«¡Las venecianas fallan por la caña! –dijo el salchichero suizo del Arrabal, que fue a verla unos meses después de quedar viudo, quien además del frío solitario de la cama, [...] imaginaba lo que sería [...] un negocio doble, de salchichería y botillería [...] Además al suizo le gustaban las piernas gordas.» (117)

La indiscrección del narrador nos permitirá conocer los «impropios» pensamientos de los cónsules, al Canciller: «*Le gustaría saber quiénes eran las vírgenes de la ciudad. También al Cónsul de Especies y Vinagres, un solterón que procedía de la Marina mercante, y tenía una gran verruga en el mentón.*» (142, el subrayado es nuestro). Cuando el primero se lanza a contar escenas íntimas con su mujer, el narrador nos mantendrá informados de la reacción del auditorio ante sus declaraciones: «El presidente de edad tocó la campanilla, distraído del informe de Paulos, imaginándose a la mujer del Canciller como lady Hamilton. Las ninfas siempre enseñan un pecho» (145).

Ya antes, con la aparición de Policarpos, el narrador nos había contado con todo lujo de detalles la grotesca violación de la hija del cómico en Polonia. Decimos grotesca, podríamos decir esperpéntica, para calificar la marcha de los Jagellones tras violar a la joven: «Intervino la Policía de Costumbres, y los Jagellones hubieron de batirse en retirada, mugiendo, fingiendo una estampida como la que se ve en los rebaños vacunos en las películas del Oeste americano» (115). El resultado es evidente: una sátira sin concesiones de la sociedad que aparece representada en el texto. Y el humor que ésta conlleva no hace más que poner de relieve la crítica, que alcanza a todo, ya que la capacidad de asociación, la buena memoria y las ganas de contar de nuestro narrador son inagotables. Así la continuación de la cita que acabamos de incluir es una burla de cierto tipo de saber institucional:

«De aquí vino la creencia, todavía vigente entre escandinavos, de que Filomena había sido violada por una manada de uros. En Upsala, en la cátedra de «Introspección espiritual y análisis de estados de ánimo», fueron frecuentes, durante algún tiempo, los ejercicios en los que los alumnos de la segunda parte de la asignatura, en los temas llamados de «confesión atrabiliaria»,

declaraban sentirse urobovis en el momento del acto sexual. La divulgación de estos secretos por la prensa amarilla y del corazón, puso de moda entre suecos, godos, vándalos y alanos, el hacer con mugidos bóvidos proposiciones deshonestas» (115)

Hemos insistido en el tratamiento del tema del sexo. El motivo adquiere especial importancia teniendo en cuenta las connotaciones metaficcionales que adquiere el erotismo en la novela y que tendremos ocasión de ver en su momento.

«Los reyes en presencia», «Audiencia con Julio César. Final»

Las últimas dos partes se revelan extremadamente interesantes desde el punto de vista de la narración, suponen el grado máximo de fusión entre narrador extradiegético y personaje, y también contienen el punto de máximo alejamiento, cuando Paulos muere y el narrador pierde así su reflector preferido. Terminaremos nuestro análisis de la narración en *Cometa* tratando conjuntamente estas dos últimas partes. Ambas comienzan con páginas en cursiva que parecen tener una función de orientación sobre el desarrollo de la historia, y sin embargo no nos preparan a tantas sorpresas como nos esperan.

La perspectiva de Paulos es ya única, comenzamos viendo una salida de la ciudad que sólo se desarrolla en su imaginación, y que se contrapone con la que «realmente» tuvo lugar, que conocemos de modo diferido cuando el personaje reflexiona sobre ella. Sigue habiendo marcas de oralidad y diálogo del personaje consigo mismo, pero abundan los fragmentos que podrían pertenecer simplemente al narrador, si el conjunto de la novela, la perspectiva, la voz, cada vez más evidentes del personaje, no favorecieran la teoría del estilo indirecto libre. Está claro que este reflexionar, lamentar, y vislumbrar historias alternativas es propio de Paulos:

«Paulos había complicado casi sin darse cuenta el asunto de la influencia del cometa. Pudo haberlo resuelto, tras las pruebas de los visitantes de la tarde, el río que vuelve a la fuente y la aparición del unicornio, con una interpretación favorable, que augurase a la ciudad días felices. Se representaría la pieza con monstruos, fuegos y Filomena funámbula, del cómico Policarpos, y el añadido de una verbena. Paulos podía aprovechar la fiesta para casarse con María en la iglesia de San Miguel. Pero, ahora, se veía obligado al camino, a largas jornadas viajeras.» (166, en cursiva en el texto)

Las dos páginas en cursiva con las que comienza la última parte, «Audiencia con Julio César. Final» (215-216), dan por fin el protagonismo al que bien merecería el título de patrón de Lucerna. Resulta significativo (y son estas cuestiones que van más allá de la instancia narrativa, y remiten a la instancia de la enunciación) que sea ésta la única parte de la novela cuyo título es doble. Podemos entender esa circunstancia como un reconocimiento explícito de la independencia del último

párrafo de la novela con respecto al resto, en este último párrafo asistimos al divorcio entre el narrador y su personaje.

En la cabeza de Paulos

Estamos en la cabeza de Paulos, como cuando asistimos a su diálogo con Aquiles, como cuando lo vemos con los cónsules o con Melusina, sólo que ahora el experimento es más arriesgado, se da un paso más; Antonio Gil González (2001: 175) expresa esto de manera gráfica diciendo que «la conciencia de Paulos es el escenario de la narración». Lo extraordinario de estas páginas es que el narrador siga desempeñando su función mientras que Paulos actúa como personaje y como conciencia creadora, origen del texto, de ahí la impresión de enorme extrañeza que emana de estos capítulos.

Ya narrador y personaje resultarán inseparables. O bien el primero cuenta los sueños de Paulos desde un nivel seudodiegético, o bien sus reflexiones en la cueva. El narrador asume de manera explícita la función de delegación característica de toda voz narrativa, narra los sueños que le son *dictados* por el astrólogo.

Las páginas en cursiva desempeñan esa función de orientación, nos dicen que «*La ermita sería el gran refugio durante los siete días que [Paulos] había imaginado estar fuera de la ciudad*» (168). Pero el efecto de realidad es tal al comenzar el capítulo siguiente en plena fabulación de Paulos que creemos poder afirmar que ningún lector se libra de la duda:

«Paulos había logrado entrar en la tienda de David, una tienda enorme por la que el joven rey paseaba jinete en un tordo inquieto. Paulos seguía, como si fuese de su séquito, a un anciano que llevaba una larga espada al hombro, y al que acompañaba un joven que podía ser su nieto, y que en una red, en banderola, portaba dos hogazas de pan.
-¡Pasad! –dijo el de la puerta, que aunque era de día tenía la linterna encendida, y llevaba el haz de luz al rostro de los viajeros.»

El despertar resulta brutal, no hay ninguna marca textual que señale el cambio, que nos indique que salimos de la cabeza del personaje:

«Paulos se retiró al fondo de la cueva. El cadáver de Fagildo lo habían trasladado al camposanto de la Selva cuando, pasados algunos años, visto que nadie se ofrecía para ermitaño, el obispo dispuso que la imagen de san Dionisio subiese a los altares» (176)

Lucerna se ha convertido en un mundo tan de ensueño como el de los cuatro reyes, casi nos atrevemos a decir que más, ya que el efecto de realidad conseguido durante la narración de las entrevistas de Paulos desaparece cuando el personaje, y el narrador, desconectan de estas fabulaciones, entonces el caos se instala, se mezclan

los diferentes mundos que nacen de la imaginación del astrólogo y su realidad más inmediata.

En los capítulos II y III, que incluyen la visita de Paulos a Camelot, no se pierde ni en un sólo momento ese efecto de realidad que ya nunca volverá a ser tan total. La predominancia de la escena dialogada es la señal indiscutible de un hacerse discreto del narrador, que no necesita añadir gran cosa en un mundo de por sí grotesco, aunque son todavía algunas las ocasiones en las que contribuye a la deshumanización. Podemos ver un ejemplo en la descripción de las ancianas que estaban «intentando empalmar por el vientre el cuerpo de cartón de don Galaor» (184):

«le preguntaron, las dos al mismo tiempo, pero con voces muy diferentes, la una aguda y la otra ronca, como si entre las dos hiciesen una gaita gallega» (185)

« [Las dos ancianas] Volvieron el arrugado rostro, un rostro carcomido y amarillento, de madera vieja comida de polilla, hacia Paulos» (188)

La confusión e irrealidad nos acompañarán hasta casi el final de la novela. Muerto Paulos, gracias al narrador nos enteramos de que sus criaturas lo sobreviven:

«Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes. Desde la ciudad venía volando una paloma mensajera, por ver si había llegado hasta el lugar de la muerte el lamento desesperado de María. Al pasar sobre las terrazas, había degollado los lirios tardíos y deshojado las rosas de otoño» (237)

El continuo vaivén entre sueño y «realidad» parece que va a terminarse con la muerte del gran fabulador y reflector privilegiado de la instancia narrativa. Constatar la supervivencia del mundo de ficción no entraba en las expectativas del lector.

TERCERA PARTE

Un juego de espejos

Un juego de espejos

Patricia Cifre Wibrow propone «partir del carácter explícito del comentario metaficcional como rasgo distintivo de la metaficción postmoderna» (CIFRE WIBROW 2005: 57). Según la autora:

«la tensión establecida en tales obras entre narración y meta-narración implica una ruptura de los marcos narrativos, ruptura que la mayoría de los escritores modernos procuraron evitar, haciendo lo posible por introducir las reflexiones metaliterarias dentro del propio mundo ficcional» (CIFRE WIBROW 2005: 57)

En las páginas anteriores hemos tenido oportunidad de dar ejemplos del «carácter explícito del comentario metaficcional» cunqueiriano, así como de otras estrategias discursivas (circularidad, utilización del paratexto) que contribuyen a la reivindicación de la novela como artificio literario. Igualmente hemos anunciado que la reflexión metaficcional contenida en el texto es muy amplia y rastreable a todos los niveles de comunicación. Como en las otras novelas cunqueirianas la tematización de las estrategias narrativas en el nivel diegético es en *Cometa* una constante.

Nos interesará especialmente el estudio del protagonista. Paulos es un narrador, pero veremos que es mucho más que eso, concentra y representa las funciones de todos los participantes en el acto comunicativo, actuando como narrador y como narratario, apareciendo a la vez como imagen del autor y del lector. Paulos es un creador de ficciones, un fabulador, descendiente directo de Sinbad; *Cometa* nos ofrece la posibilidad no sólo de asistir a sus narraciones sino también a la elaboración de lo que se convertirá en materia narrativa. Si de don Quijote puede decir Asun Bernárdez que «vive y actúa para que lo cuenten» (BERNÁRDEZ 2000: 105), de los personajes cunqueirianos podríamos decir que sueñan para contar, o que viven para contar sus sueños, aunque Paulos, como el hidalgo manchego, también piense en la posteridad y en la posibilidad de que su historia sea transmitida por otros:

«Paulos pensó que podía situarse detrás del faisán, y *si algún día se hacía stampa de esta aventura suya*, en la que se mezclarían a la vez la lámina francesa y la realidad de su búsqueda de señales en el año del cometa, aparecería con la mano derecha extendida en dirección a la cabeza del faisán [...] *Si se hacía teatro*, entonces Paulos entraría por la izquierda al mismo tiempo que el faisán por la derecha (habría que vestir a un enano de faisán, con la larga cola tendida) [...] Sería conveniente buscar a un experto para lograr este efecto en tablas.» (137, el subrayado es nuestro)

Tal complejidad nos permitirá concebir al último personaje cunqueiriano como una síntesis de todos sus antecesores. En él se encarna el carácter narcisista de un texto que refleja a su instancias narrativa y creadora, así como a los simétricos

interlocutores de éstas; un texto que acumula muchos de esos espejos internos que evocan la *mise en abyme* y cualquier otra forma de metaficción.

1. La trayectoria de un narrador

Anxo Tarrío Varela (1989: 21) no es el único en resaltar que «hai na obra de Cunqueiro unha multiplicación da función narradora, por medio de multitude de narradores secundarios, como ocurría en Bocaccio ou en Chaucer», hasta el punto de que asistamos en esos textos a una concentración de «narradores empedernidos para ouvintes ávidos» (TARRÍO VARELA 1989: 23). Como tantos personajes de las novelas cunqueirianas, Paulos es un narrador; la particularidad de *Cometa* consiste en que podemos considerarlo el único narrador intradiegético digno de relevancia, mientras que en las otras novelas son muchísimos los narradores intradiegéticos que contribuyen a la acumulación de historias. En *Merlín* el gran número de narradores no parece tener otra función que la de proporcionar historias al que se encargará de su ulterior transmisión, Felipe, aprendiz de narrador y, al fin, de autor, que dará forma definitiva a un material cuyas fuentes va declarando detalladamente, pese a no poder siquiera asegurar que no sea todo producto de su imaginación: «*Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo*» (9, en cursiva en el texto). La misma función, la de enseñar a Ulises cómo contar, la desempeñan los muchos narradores intradiegéticos que aparecen en *Ulises*, muchos hasta que el protagonista se haga dueño de su voz. En el caso del griego, como en el de Felipe de Amancia, se trata de un narrador a cuya formación como tal asistimos en directo, diferente será el caso de Sinbad, el único protagonista cunqueiriano que conocemos en su madurez y con el que, en otros aspectos, mantiene Paulos conexiones fundamentales, entre ellas la de monopolizar ambos el nivel intradiegético de la narración.

1.1. El aprendiz de narrador

Recordemos que Antonio Gil González (2001, 2006) distingue tres fases fundamentales dentro de la obra novelística de Cunqueiro:

«en la primera se aprecia una reafirmación del gusto por contar y, en este sentido contiene sus diégesis más propiamente fantasiosas. En la segunda, la libertad creadora e imaginativa se detiene en la parodia, la desmitificación y el juego intertextual. La tercera, finalmente incide en el desengaño existencial latente tras el escenario de la ficción» (GIL GONZÁLEZ 2001: 110).

Creemos que el análisis de Antonio Gil González presenta una buena base para caracterizar la evolución del héroe novelístico cunqueiriano; esa misma evolución que señala para todas las novelas se reconoce en miniatura dentro de la última.

Podríamos decir de *Cometa* lo que el crítico y teórico dice de *Ulises*, que es «una novela de aprendizaje, una novela de una experiencia muy peculiar: un *Bildungsroman* de la narración» (GIL GONZÁLEZ 2001: 110)⁸⁵. Veremos a continuación cómo ese hacerse narrador de nuestro personaje culmina en una fase de plenitud, tras la cual se hará patente el «desengaño existencial latente tras el escenario de la ficción».

La figura del tutor está presente en casi todas las novelas de Cunqueiro y su influencia de en el hacerse adulto del protagonista es fundamental. Felipe, Fanto y Paulos están acompañados por tutores que sustituirán a la figura paterna ausente, precisamente tres de los cuatro héroes de creación totalmente cunqueiriana. Ulises es uno de los pocos personajes que cuentan con la cercanía de un círculo familiar y que disfruta de la presencia de sus dos progenitores, en la formación del protagonista será sin embargo decisiva la presencia y las enseñanzas del piloto Foción. Alguna de las escenas entre los dos personajes parecen clases en las que el hombre de mar se ocupa de transmitir a su pupilo enseñanzas que él cree fundamentales. Ulises abandonará la tradición familiar, no quiere ser carbonero sino surcar los mares y conocer pueblos diferentes. También Fanto seguirá el ejemplo de su tutor, el señor Capdevila, que quiere ver a su sobrino convertido en un condottiero. Ni siquiera Paulos se aleja tanto como cree del camino marcado por Fagildo.

Acabamos de ver que Antonio Gil González considera alguna novela de Cunqueiro como *Bildungsroman* de la narración, podríamos hablar simplemente de *Bildungsroman*, aunque nos hallemos ante la utilización paródica de un modelo literario. En el caso de *Cometa*, además de elementos paródicos aislados, el principal consiste en subvertir el significado del subgénero, haciendo que la madurez del protagonista se resuelva en una involución. La regresión es evidente. Llegado el esperado momento de plenitud, el recorrido narrativo del personaje se

⁸⁵ María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996), considera *Las mocedades de Ulises* como ejemplo de la intersección entre la novela lírica y la novela que ella bautiza de «autoformación». La autora llama al mismo tiempo la atención acerca de la naturaleza fantástica y de palimpsesto del texto: «Con implícitas y explícitas nostalgias de paraísos perdidos, los ejemplos de novelas de autoformación fantásticas que seleccionamos dentro del mundo hispánico, *Las mocedades de Ulises* (1960) de Álvaro Cunqueiro y *La torre vigía* (1971) de Ana María Matute presentan, aparte de específicas idiosincrasias, una notable característica común: el ser ambas exponentes, aunque en un sentido amplio y en distinto grado, de la «escritura y lectura palimpsestuosa» » (447, hasta la página 459 se ocupa de ambas novelas). La autora señala: «La ruptura de la ilusión narrativa en la metafiction, que es, a nuestro entender, un efecto de la fabulación acumulativa y de la consiguiente autoconciencia ficticia del personaje. El desbordamiento narrativo-fantástico de la novela de Cunqueiro crea un diálogo permanente del héroe con su precedente homérico, sobre todo y por lo que a nuestros intereses concierne, en torno a su potencialidad iniciática» (456). Para la autora el *Bildungsroman* es «aquel género histórico alemán que visualizó con singular transparencia por vez primera la *capacidad autorreflexiva del discurso novelístico*» (458, en cursiva en el original), más adelante especifica los rasgos metafictionales, «signos de autorreflexión textual» que encuentra en las novelas analizadas, entre ellas *Ulises*: «reflexión sobre el proceso de creación, recepción en institucionalización literarias, especialmente en las novelas de autoformación estética, *autoficción* o reflexión del texto sobre la génesis del mismo texto; autoconciencia del personaje sobre su propia ficcionalidad; diálogo del héroe con sus homónimos (y) u homólogos hipotextuales. La novela lírica de autoformación funde así en un solo texto la reflexión del personaje sobre la historia narrada —el proceso de su propia formación individual— y la reflexión del texto sobre la historia de su formación literaria —entendida ésta en un sentido amplio» (460-461).

caracterizará por la pérdida de las competencias que supuestamente ha adquirido hasta entonces⁸⁶.

Con Fagildo Paulos aprenderá a soñar. El sueño, y las palabras que sirven para transmitirlo, recrean espacios, países a los que el niño se evade, escapándose de las estrechas limitaciones de la ermita⁸⁷. No en vano «Fagildo enseñó a su pupilo a leer y a escribir, y mucha geografía» (53). Y esa geografía no se limita a la más cercana. Fagildo presenta a Paulos el primer país de ensueño. El ermitaño da al joven lucernés el gusto de países exóticos e imaginarios, al tiempo que alimenta sus ansias de grandeza:

«-Nosotros aquí, disponiéndonos a pasar una semana larga de fríos y nieves, y allá, en Indias sudando los que están mondanando tus arrozales, y durmiendo desnudos en el puente de tus naves los que vienen de las islas del clavo y de la pimienta.

-¿Tengo yo naves? –preguntaba Paulos, que nunca había visto una.

-¡Tienes! ¡En eso eres como un rey!» (52)

«[...] Cuando salía algún país nuevo, Paulos preguntaba:

-¿Son Indias?

No, no eran Indias. Paulos, meditando, pinzaba con el gordo y el índice de la mano derecha el labio inferior.

-Podíamos tener con nuestro dinero una cosa en cada país.» (53)

Los capítulos que comprenden lo que podemos llamar formación de Paulos (I-IV), terminan de manera simétrica con evocaciones de espacios de ensueño. Llama la atención la extraordinaria hipercodificación del texto, que prevé una serie de paralelismos, que insisten siempre en su autorreflexividad. Citamos a continuación el final de esos cuatro capítulos; en dos de ellos la presencia del espacio que rodea

⁸⁶ Pérez-Bustamante (1991a: 223) parece no reconocer la parodia del modelo *bildungsromaniano*: «En la primera fase destaca la índole de la formación del protagonista. El ermitaño Fagildo es una especie de santo imaginativo, terapeuta, adivino y sabio (cf. Pp. 49-59) que se constituirá en modelo implícito de la evolución posterior de Paulos y que le enseña a soñar y a socializar los sueños. Con Calamatti Paulos aprende el sueño del amor, el placer de la literatura, del teatro (cf. Pp. 59-62), y la diferencia entre amor teatral y amor real (cf. P. 60). Lo más importante de esta primera fase es lo relativo a Fagildo, lo único que el texto desarrolla linealmente (la etapa italiana surge sólo retrospectivamente) y única fase en la que se dice expresamente que Paulos fue feliz.» Estamos más cerca de la lectura de Spitzmesser (1995: 138), quien contempla a los dos tutores de Paulos como figuras paródicas: «El *Bildungsroman* se vuelve totalmente paródico. Si el ermitaño Fagildo es una especie de santo, Calamatti es un tipo ridículo, de aire afeminado y tan obsesionado con *La cartuja de Parma* que confunde a Paulos con Fabrizio del Dongo.» Por supuesto que admitimos que la importancia de la influencia de Fagildo en la posterior evolución de Paulos es enorme, pero creemos que si actúa como modelo, éste es más bien negativo, y que lo aprendido con el ermitaño es en gran parte responsable del fracaso del protagonista, por imposibilitarlo para una socialización que parece deseada.

⁸⁷ «Casi siempre conocemos a los protagonistas de las novelas desde su nacimiento, y nos percatamos de la importancia de su educación cuyo propósito principal es *estimular la imaginación ampliando los reducidos horizontes de nuestro alcance físico*. De ahí que, con frecuencia, la enseñanza quede en manos de diferentes tutores, cada uno de los cuales aporta una perspectiva individual a la formación del niño» (TORRE 1988: 40, el subrayado es nuestro).

al protagonista subraya el carácter imaginario del otro espacio, en el último ejemplo podemos apreciar el carácter evocador de algunos objetos:

«[...] Y frente a él, estaba el campo, en primer término la larga lanza del río que describía una curva antes de pasar bajo el puente, y más allá los maizales y patatales, y ya subiendo por la falda de las colinas vecinas, los viñedos, y más allá los bosques, castaños, robledas, y más arriba, los hayedos, y ya después los desnudos altos montes, coronadas las agujas con la nieve perpetua. Y entornando los ojos imaginaba países del otro lado, mares, islas, y caminos que dirían, en el inmenso silencio de la hora serotina, con su boca de polvo, a dónde llevaban.» (46)

«Sonaba el reloj suizo dándole a Fagildo el turno de rezo, y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, soñando con su reino remoto.» (52)

«[...] El camino atravesaba viñedos. En un llano, a la izquierda, quedaba un largo huerto de naranjales. A la derecha, por entre las pequeñas colinas plantadas de pino manso, se veía el mar azul. Paulos tardó en darse cuenta de que era mar y no cielo. Y se emocionó pensando que, de un momento a otro, iba a ver unas naves que quizá fuesen suyas, y regresasen de Indias.» (57)

«[...] Había mandado hacer una marca de latón con una P y una nave de Indias pasante, y le gustaba reconocerla y acariciarla en los grandes y redondos panes. Comenzaba Paulos a darse cuenta de que había regresado.» (64)⁸⁸

Con su tutor Paulos se acostumbrará a fabular partiendo siempre de un detalle sacado de su inmediatez cotidiana, se forja la necesidad de las «prendas de presente» del gran fabulador que encontraremos unos capítulos más adelante, la mezcla de lo soñado y lo concreto, la necesidad, en fin, de creer que de alguna manera lo soñado tiene un referente tangible:

«[...] El ermitaño hacía que le servía a Paulos comidas en Maxim's. Todas las comidas terminaban con champaña, es decir, con un simple vaso de agua. Se levantaban, y saludaban a las señoras que pasaban.
-«Bonjour, madame de Montmorency! Au revoir, madame la duchesse de Choiseul-Praslin!»

⁸⁸ También en otras novelas el espacio se extiende más allá del inmediato de los personajes o del narrador, unos y otro parecen nostálgicos de los espacios a los que en ese momento no tienen acceso, en *Ulises* cierra un capítulo la evocación por parte del narrador extradiegético de un espacio lejano que nos recuerda a los soñados por Paulos: «Sobre el Arco del Capitán se levanta la Atalaya, cuadrada torre de granito negro roído por los vientos marinos. Desde sus almacenes, en los claros días, cuando sopla el cristalino sur, se adivinan lejos, tierras verdes de extraños nombres. Oírseles a algunos marineros, al regreso de un largo viaje, es como oír una canción» (*Ulises*: 21). Cuando el héroe empiece a contar será consciente de esa dualidad de los espacios: «He viajado mucho todas estas noches, maestro. Anochece en Ítaca, pero en mi lecho salía el sol, y levaban anclas mis naves, doce y más, y cada una su destino» (80), pensamos inevitablemente en las naves de Paulos, que aparecían en la cita que hemos incluido arriba.

El ermitaño y su pupilo ensayaban reverencias vienesas. Ya en la cama, Paulos buscaba en la memoria rostros que ponerles a aquellas señoras de tan hermosos apellidos. Pero los únicos rostros femeninos que lograba hallar en sus recuerdos eran los de las mujeres de las visitas semanales de Fagildo a la taberna.» (54)

La imaginación necesita de lo concreto, y ayuda no a meras narraciones, sino a verdaderas representaciones. Paulos se convierte en narrador, en fabulador, pero también en un excelente actor. Con su siguiente tutor, el signor Calamatti, perfecciona su técnica :

«Repitió [Paulos] en voz alta, con verdadero sentimiento, preguntándose, solicitando una respuesta de su alma más secreta:
-«Que devenir si cette main presse la mienne d'une certaine façon ? »
-¡Con qué naturalidad ! ¡Con verdadero sentimiento !
El signor Calamatti da Monza, resucitado, abrazaba a Paulos, lo besaba en las mejillas.
-¡Con verdadero sentimiento! ¿Conoces una mujer casada, temes de ella esa dulce presión de su mano en el saludo o en la despedida? [...]
-¿Existe esa mujer?
Paulos se ruborizó. Le habían venido a la memoria las grandes damas de París, la joven mujer del capador, con la que tanto había soñado, con aquel andar pasito, la cabeza baja... Le añadía ahora al recuerdo de la mujer unas miradas a hurtadillas, una sonrisa que apenas osaba asomar.
[...]
Paulos bajó la cabeza, y dijo con voz que a él mismo le sonó extrañamente apasionada» (60-61)

Acompañado por Fagildo, conoce a María, ella es la primera que consigue turbar al «pacífico rezador» (49). La función que la joven desempeñará a continuación en la historia de Paulos nos hace pensar que este azoramiento no puede ser casual. Podemos considerar el reencuentro de Paulos con María como una fase fundamental de su formación como narrador, Paulos pone en práctica con ella todo lo que ha aprendido en los años anteriores, aquello que lo ha convertido en un eficaz narrador, consciente en cada momento de la importancia de la interacción con su narratario. Busca al mismo tiempo interesarle y provocar todo tipo de reacciones emocionales:

«-Dicen que dentro del autómatas negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo. ¿Lo encontraste tú alguna vez?
-En las noches de luna llena escucho su bastón en las escaleras del desván. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac! Nueve veces, los nueve escalones.
María tuvo miedo y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine, el único recuerdo del mago que se conservaba en la casa.» (65)

«-¿La tenía prisionera? ¿Aprieto yo tu mano de una cierta manera?
Paulos creyó que iba a echarse a llorar.» (66)

Creemos que es éste el momento de plenitud de Paulos como narrador, mientras que Pérez-Bustamante parece considerar como tal su actuación ante los cónsules⁸⁹. Con María han quedado más que demostradas sus cualidades como narrador. Ahora el joven lucernés dará el gran salto, mostrará su ambición, pasando de soñador privado a soñador público. Nunca más, sin embargo, encontrará un receptor como María. González Millán establece el inicial paralelismo comunicativo entre ambas situaciones:

«Paulos, o último gran fabulador creado por Cunqueiro, empéñase en facer de toda a cidade o seu narratorio, e controlala coa mesma pericia que a María. O «anuncio» da chegada do cometa crea un marco especialmente idóneo para que Paulos, como anteriormente Ulises ou Sinbad, invada con ensoñacións a imaxinación colectiva: todo o pobo, e sobre todo os seus representantes, configuran un narratorio comunal» (62)

El narrador se enfrentará a ese nuevo narratorio fijándose unos objetivos muy diferentes de los que presidían sus intercambios con María. Con los cónsules Paulos no intentará jugar, como ha hecho con la joven, intentará convencer, desplegando un hacer creer diferente del que es propio al hecho literario.

1.2. Los héroes de Paulos

El asunto del cometa mostrará toda la capacidad, y los límites, de Paulos para fabular; pero también las ansias del personaje por desempeñar un rol social, su ambición de convertirse en héroe para su comunidad, y de regir los destinos de ésta. El personaje se convierte así en modelo paródico del héroe, reproduciendo y subvirtiendo cada uno de los puntos que definen el esquema heroico. Resulta por ello especialmente interesante fijarse en el contenido de las narraciones que el joven presenta a María y que podemos resumir a dos esenciales: la historia de la Torre Senza Porta (66-69) y el viaje de Paulos al país que tiene forma de la palma de una mano (75-80).

En la historia de la torre, una mujer prisionera es liberada por un caballero que consigue derribar la torre con sólo gritar el nombre de la dama. En la narración de Paulos reconocemos fácilmente elementos característicos del mundo cunqueiriano, como el evidente poder de la palabra, que por sí sola consigue dejar en libertad a la prisionera⁹⁰. También podemos mencionar el hecho de que Paulos haga intervenir

⁸⁹ «El clímax fabulador se ubica en F. III. [Paulos, astrólogo de su ciudad]. El soñador por antonomasia es Paulos, de quien emanan más de la mitad de las subfábulas. Si la fórmula que refleja un mayor optimismo es aquella en que el héroe fabula públicamente, constatamos la tendencia de Paulos al monólogo sin público [...]» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 221-222). Sin duda en esos momentos las fabulaciones de Paulos cobran una especial trascendencia, al involucrar a toda la ciudad, pero es evidente la degradación, al adquirir la fabulación un carácter funcional del que antes carecía.

⁹⁰ M. Rosario Soto Arias cita, entre los elementos de la obra de Cunqueiro que muestran la influencia del cuento popular «O poder da palabra para convocar realidades»: «Aqueles contos onde se percibe plasticamente ese poder son contos míticos, nos que se fai palpable o mito da orixe, «in principio

en sus ficciones a personajes que pertenecen a su realidad, el signor Calamatti (67) o su tío y tutor Fagildo (76). Está clara la función: incrementar el efecto de veracidad de la historia. Paulos insiste, para hacer creíble la desaparición de Vanna, perdida entre la niebla:

«*La explicación científica* es que Vanna era niebla y se incorporó a la niebla. Como prueba de *la veracidad de la historia* que te cuento, queda el eco del desfiladero de la selva, al que digas lo que digas, siempre responde < ¡Vanna!>, y la torre derribada, partida en dos, como cortada con un cuchillo» (69, el subrayado es nuestro)

En la historia del viaje al país en forma de mano también aparece un héroe dispuesto a arrostrar todo tipo de peligros por una joven hermosa que es entregada a una criatura, mitad hombre mitad dragón para apaciguarlo y evitar que destruya el pueblo:

«apareció Jorge galopando, lanza en ristre, y antes de que el lector [el dragón, que lee las capitulaciones de su matrimonio con la joven ciega] se diese cuenta, ya le entraba el hierro en la boca por la K de un <kyrie>, metiéndole la K dentro de la boca abierta al decirla, y en llegándole la lanzada a las amígdalas, que las desgarró, sin más expiró la bestia» (78)

Poco más adelante será Paulos el que esté dispuesto a enfrentarse a la prueba heroica, en servicio de su comunidad, podemos imaginar que María sea igualmente parte de la justa recompensa a ese esfuerzo. Buscando más paralelismos entre las historias narradas por Paulos y su propia trayectoria, nos parece muy significativo el carácter conflictivo que adquieren los asuntos de amor, recordemos que:

verbum erat» (SOTO ARIAS: 438). Ese poder de la palabra ha sido resaltado por todos los críticos cunqueirianos, una de las más evidentes muestras del mismo es la transformación en gallo de don Esmeraldino, vizconde de Ribeirinha, cuya historia se cuenta en el capítulo «El gallo de Portugal», de *Merlín* (139-146), y que retoma Cunqueiro años más tarde en uno de sus artículos: «Los populares llenaban calles y plazas, y vitoreaban al vizconde, el cual tuvo que salir a agradecer. Y fue entonces cuando el marqués de Évora gritó: /-¡Aquí está o galo de Portugal! /Y en aquel instante el vizconde de Ribeirinha se volvió rojo, azul, estalló como cohete, y se convirtió en gallo, en un gallo muy hermoso, cabal de cresta y rabilargo, el cual saltó del balcón de palacio al hierro en que balanceaba la tabla con aspas de Venus» (CUNQUEIRO 1996: 138). Antonio Risco (1987: 415-416) comenta la metamorfosis del vizconde en lo que él considera un cuento dentro de *Merlín* y señala que «ha sido motivada por la pura y simple acción de unas palabras [...] proclamación solemne que tiene por efecto inmediato la identificación repentina de la palabra con la cosa. He aquí que de pronto le da a la realidad por interpretar ese discurso al pie de la letra: y al gallo gallo. ¿Es una muestra del poder mágico de la palabra semejante al que le atribuían tantos pueblos primitivos creyendo que la palabra participaba de la naturaleza de la cosa evocada por ella?». Risco evoca la figura del chamán y el poder de su palabra, que también Sofía Pérez-Bustamante (1991a) reconoce en los relatos de nuestro autor, un capítulo de su trabajo sobre las siete novelas cunqueirianas se titula precisamente: «Un modelo de héroe: el chamán, humano puente con la Edad dorada» (1991a, 74-87), y otro «En torno a la moralidad, bondad, verdad y límites de la palabra» (114-118).

- Vanna desaparece en la niebla y «dicen que Luchino delle Fior della Chiaranotte todavía busca a Vanna en la selva aquella» (69).
- La ciega quería enamorarse de su salvador, pero Jorge se marchó tras la muerte del dragón, y la joven «se enamoró, dolorida, de su ausencia, para ella representada por el eco del galopar de un caballo a mediodía» (78).
- El príncipe que espera enamorarse no lo consigue hasta que ya es muy viejo, cuando por fin lo consigue, envía el anillo que había de hacer que la mujer de su elección se enamore de él:

«Y se sentó a la puerta, a esperar. Sí, ella se enamoró de una imagen de hombre que le sonreía desde la sombra, y salió hacia él [...] Pero la posada tenía dos puertas [...] Esperaba en una puerta el príncipe, mientras ella, saliendo por la otra, se apresuraba ya por el fatigoso sendero. Nunca más se supo de ella. ¡Seguirá caminando!» (80)

Los personajes de las historias de Paulos reproducen un esquema heroico que el propio Paulos quiere para sí, y parecen mostrar la misma incapacidad amorosa de la que hará gala el astrólogo lucernés. Creemos, pues, acertadas las palabras de Ninfa Criado Martínez (2004: 108), según la cual: «a los héroes de Cunqueiro no les basta el sueño como simple capacidad onírica; sus relatos son una proyección imaginaria de lo que al héroe, a sus protagonistas, les hubiera gustado ser».

1.3. La necesidad de convencer

El final de «La ciudad y los viajes» había sugerido las ambiciones del protagonista:

«¿Puede resistir una ciudad, sin reducirse a polvo, el que haya en ella un donador voluntario de sueños?» (82)

«La ciudad siguió durmiendo. Nada la despertaba. Y por la mente de Paulos pasó, dolorosa, la consideración de si sus sueños serían, respecto a la milagrización de la ciudad y del mundo, lo que el feble y falso relincho del bayo Aquiles, inaudible incluso en la callada noche » (84)

La ciudad está presente en el título de la primera parte, pero ya hemos visto que en ésta, tras referírseles brevemente su historia, es Paulos quien acapara todo el protagonismo. Las páginas en cursiva con las que comienza la segunda parte sitúan de nuevo a la ciudad, en espera del cometa, en el centro del interés narrativo; desde el puesto de astrólogo Paulos intentará dirigir su destino convenciéndola de la veracidad de sus fabulaciones.

En «Anuncio del cometa» conocemos a un Paulos Expectante que tiene claro su *objeto*⁹¹, salvar a su comunidad del inminente peligro. Nuestro personaje parece pasar de objeto en manos de sus diferentes tutores a *sujeto*⁹², capaz de poner en marcha su propio *programa*⁹³. Asumiendo un rol social consigue convencer a los cónsules, pero parte de una mentira, y comete el error de querer que su mundo ficticio tenga base real. La lectura del texto se resiste sin embargo a aceptar el cambio operado en el personaje ya que al final de la primera parte hemos dejado a un Paulos perplejo y casi asustado, interrogándose sobre una capacidad que ahora no parece puesta en duda.

El comienzo de Paulos como astrólogo oficial va precedido por un cambio de nombre muy significativo⁹⁴. Tenemos ante nosotros a un nuevo personaje, que se ha inventado a sí mismo, un Quijote que crea su personaje de astrólogo oficial. Paulos deja de ser Paulos Liberado para convertirse en Paulos Expectante. No solo decide así su nuevo nombre, sino también su pasado que parece transmutarse tal vez por obra del próximo cometa:

«Paulos alegaba su experiencia infantil de las estrellas, método griego, por ejemplo, [...] y más tarde estudios de <haruspici et fulgurales et rituales libri>, con su tutor Fagildo, y ya en la Academia Sforzesca, disertaciones sobre la fúlgura entre los etruscos, de alfitomancia, sobre el cometa del año cuarenta y cuatro [...] y finalmente una tesis, <maxima cum laude>, sobre el buey que en año 192 a. C., bajo el cónsul Cn. Domitii, habló [...]

⁹¹ «L'objet – ou objets de valeur – se définit [...] comme le lieu d'investissement des valeurs (ou des déterminations) avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint» (GREIMAS/ COURTÉS 1993 : 259).

⁹² «Aux deux types d'énoncés élémentaires –énoncé d'état et énoncé de faire – correspondent, par conséquent, deux sortes de sujets : les sujets d'état, caractérisés par la relation de jonction avec les objets de valeur [...] et les sujets de faire, définis para la relation de transformation», estos últimos remiten «a un <principe actif> susceptible non seulement de posséder des qualités, mais aussi d'effectuer des actes», nos interesa todavía la distinción «entre les sujets pragmatiques et les sujets cognitifs : ils se spécifient par la nature des valeurs qui les définissent en tant que sujets d'état, et par le mode de faire –somatique et pragmatique d'un côté, cognitif de l'autre – qui est le leur» (GREIMAS/ COURTÉS 1993 : 370-371), Paulos partirá de una mentira, se presentará ante sus ciudadanos como un sujeto capaz de actuar cuando sus competencias se hallan en el dominio de lo cognitivo y no de lo pragmático.

⁹³ «Le programme narratif [...] est un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état [...] Le programme narratif est à interpréter comme un changement d'état» (GREIMAS/ COURTÉS 1993 : 297).

⁹⁴ « L'accès à la vie spirituelle, envisagé comme la première conséquence de l'initiation, est proclamé par de multiples symboles de régénération et de nouvelle naissance. Une coutume très fréquente consiste à donner un nouveau nom au néophyte immédiatement après l'initiation. Coutume archaïque, puisqu'on la trouve chez les tribus australiennes de Sud-Est ; elle est, d'ailleurs, universellement répandue. Or, pour toutes les sociétés prémodernes, le nom équivaut à la véritable existence d'un individu ; à son existence d'être spirituel », (ELIADE 1959 : 73-74). En «Tesoros y otras magias» Cunqueiro (1996: 103) se hace eco, con humor, de las connotaciones míticas del cambio de nombre: «La bruja le quita el mal de ojo a las gallinas de María. Muy sencillamente. Por ejemplo, ¿cómo llamaba a las gallinas, María? -< ¡Churras, churras, venid, venid! >-. Pues bien, de ahora en adelante, les dirá: < ¡Niñas, niñas, bonitas, guapas! >. Esto del cambio del nombre, como saben, es un componente mágico universal: en los grandes mitos los héroes cambian de nombre, que es poner a la vieja piel del mundo una vestidura luminosa, y las ciudades como Roma o París, y los reinos, como Francia, tienen nombres secretos, salvadores».

Finalmente Paulos aludía a su conocimiento de hierbas medicinales, y a la amistad suya con diversos mánticos de lejanos países, a los que había visitado en sus islas, y con los que había hablado, especialmente de las profecías de san Malaquías y las de Nostradamus» (99-100)

Hasta ahora solo conocíamos su nombre de pila. Su nuevo apellido posee una connotación metaliteraria evidente y se convierte en una referencia intratextual que une, una vez más, el destino de Paulos al de su ciudad. El cambio de nombre va acompañado de la renuncia al estado de libertad que parecía contener el anterior apellido, pero tenemos que tener en cuenta el matiz pasivo del participio liberado y su aparición ahora, cuando al fin el personaje se ve lejos de la influencia de sus dos tutores. Ya las primeras ensoñaciones de Paulos parecían tener la función de escapar del estrecho espacio y del rígido ritmo de vida al que lo sometía Fagildo.

La transformación radical que hemos descrito en Paulos se verá acompañada por el traspaso simbólico de los límites que habían sido marcados por sus tutores, presentes durante su infancia y adolescencia. Espacialmente, el Paulos adulto, al vivir en la ciudad, atraviesa la línea mantenida por su tío en sus visitas a la taberna: si bajaban a la ciudad, lo hacían «sin pasar de las casas y de la taberna que había antes de llegar al puente» (47). La taberna de Marcos actúa de espacio puente entre el mundo de la ermita y el de la ciudad, entre la infancia y la edad adulta de Paulos, entre su ser objeto y su devenir sujeto. Las imágenes de límite son permanentes en el periodo que comparten tío y sobrino, y también las de posibles aberturas que ayudan a superarlos al menos transitoriamente. Se repiten los momentos en los que Paulos contempla el exterior asomado a la ventana o sentado a la puerta de la ermita:

«[...] cuando tenía dos y tres años se bajaba de la cama, se subía a la silla que estaba junto a la ventana, y allí estaba una hora o dos contemplando las estrellas. Claro que nunca las había visto tan bien como en las noches de verano, sentado con Fagildo a la puerta de la ermita» (47)

«[...] Paulos había crecido, y Fagildo se daba cuenta de que a veces se sentaba a la puerta de la ermita y contemplaba el camino con una mirada melancólica» (53).

Los límites que restringen la vida de ambos no son sólo espaciales, hemos visto que Fagildo vive según el ritmo estricto que le marca su reloj, el ritmo del reloj no puede dejar de afectar a la vida del joven pupilo : «Sonaba el reloj suizo dándole a Fagildo el turno de rezo, y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, soñando con su reino remoto» (52). Parece que el capítulo que cuenta la infancia de Paulos, el comienzo de su convivencia con Fagildo quiere dejar claras las limitaciones del protagonista : la ventana, la puerta, el reloj, incluso la bebida tiene sus límites:

«Fagildo bebía dos tazas de vino, y Paulos una mediada, y aguada. El tabernero le reprochaba esto a Fagildo :

-¡Así nunca llegará a entender de vinos! ¡Desvígalo de una vez!
Que no beba más que cuarta taza, bueno, pero que sea vino puro.»
(47)

La metáfora del vino reaparece en el momento en que Paulos vuelve a la ciudad. De manera simétrica, esta vuelta pasa por una visita a la taberna. Es Marcos de nuevo el que se refiere al vino. No es necesario insistir en el significado del alcohol como símbolo de iniciación, de entrada en la edad adulta, al igual que la pérdida de la virginidad. Es significativa la asociación que Marcos establece entre el vino y María:

«-¿Y la niña rubia?
-¡Esa hay que beberla con espuma, como esa taza de vino que te sirvo! La pusieron en un florero de plata a la entrada del puente, y cuando pasó Julio César, ella soltó una paloma. [...]» (63)⁹⁵

Como el alcohol y el sexo, la adopción de un nuevo nombre puede ser también considerada como parte de un rito de iniciación⁹⁶. Paulos se presenta como un nuevo personaje, y comienza su vida adulta asumiendo su papel dentro de la sociedad: opositará al puesto de astrólogo oficial, tendrá sueldo e incluso pensión, su futuro material parece asegurado. Consecuencia inmediata de su nombramiento será la posibilidad de conocer a los padres de María, Paulos, ya no Liberado, entra a formar parte de un sistema que se define por las situaciones económicas que crea.

Antonio Gil González (2001: 176) señala el otro cambio fundamental que encontramos a estas alturas de la novela:

«En esta nueva fase de la novela, en la que el discurso de Paulos se enseñoorea de la narración, se produce también un cambio significativo en el narratario. María, la amada, que había venido siendo la destinataria de la fértil imaginación del protagonista, es sustituida por el consejo de la ciudad, donde se reúnen los cónsules y los astrólogos» (176)

El comienzo de la segunda parte anuncia la diversificación de los narratarios del soñador, a través de la escena que recrea la visita de Paulos a su futura familia

⁹⁵ La función de las imágenes de límite en la novela está lejos de ser tan simple como anuncia el juego con los espacios en la primera parte. Paulos pasa de la ermita, lugar de su infancia, a la ciudad, donde se convertirá en Paulos Expectante, pero en su nuevo hogar el reloj de Fagildo será un recuerdo de las limitaciones y regularidades temporales que regían su niñez. Paulos no parece tener prisa en que ésta desaparezca, y así se rodea de esos signos de sus primeros años junto al ermitaño: el reloj, pero también la «marca de latón con una P y una nave de Indias pasante» (64).

⁹⁶ «On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre » (ELIADE 1959 : 12). Resultará especialmente interesante el centrarse en los ritos de iniciación, sobre todo de los adolescentes, ya que «el protagonista de nuestro género novelesco [el *Bildungsroman*] es con frecuencia un joven inexperto que ha de madurar y descubrir su yo adulto a lo largo de la novela» (RODRÍGUEZ FONTELA 1996: 61)

política. Paulos se encuentra con receptores hostiles, defensores de un discurso completamente opuesto al suyo, como es el caso de los padres de María, cuyo mundo se define por su relación con el dinero, y en términos de apariencia⁹⁷.

Si los cónsules no pueden calificarse de hostiles sí serán «un auditorio escéptico, al que hay que convencer y cautivar» (GIL GONZÁLEZ 2001: 177). En sus encuentros con los cónsules Paulos nos dará una lección siguiendo las etapas en la labor del orador según la retórica clásica⁹⁸. Su fracaso está anunciado, viendo que quiere utilizar su fuerza oratoria para convencer a los cónsules de la existencia de unos hechos que el texto aclara que han sido creados por su imaginación.

El desafío es considerable, por eso Paulos ensaya ante María los discursos que ha de pronunciar después ante los cónsules. La joven se convierte en cómplice de su amado, quien no deja nada a la improvisación en sus apariciones oficiales. En el ensayo, el astrólogo concede especial atención a la *actio*, al conjunto de técnicas que acompañan a la realización oral del discurso, al trabajo de la voz y de los gestos, consciente de que para ser un orador persuasivo hay que ser un buen actor y recurrir a trucos, cuidando de que lo que es fingido parezca auténtico⁹⁹:

«-Aquí –le explicaba- pondré la mano en la llama. Calzado el guante, claro, y este mojado para que aguante medio minuto sin quemarse. Distraído, preocupado, como hablando conmigo mismo, proseguiré a media voz.» (121)

Con Fagildo ha aprendido Paulos la importancia de los gestos, desde que juntos «ensayaban reverencias vienesas» (54), también en este aspecto Paulos es un digno sucesor de toda una línea de narradores cunqueirianos.

⁹⁷ «La escena de la visita a casa de María es una sátira afilada de los usos burgueses provincianos de fin de siglo, y una muestra de la incompatibilidad de los mundos de ambos amantes. La mujer pertenece al mundo de lo socialmente útil, mientras que su enamorado es un soñador que no tiene aplicación práctica en el mundo burgués gobernado por la sacrosanta ley de la oferta y demanda» (SPITZMESSER 1995: 141), estamos de acuerdo con la idea básica de estas reflexiones, aunque nos molesta la amalgama de María con el ambiente del que procede y al que en realidad ella tampoco corresponde.

⁹⁸ David Pujante resume y explica, de manera sencilla, las operaciones que regulan la construcción de distintos tipos de discurso público: «*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*. Dicho de manera muy elemental, el discurso retórico requiere básicamente de una operación de hallazgo de las ideas, de otra que las ordene, de una tercera que las manifieste lingüísticamente, de una cuarta que salvaguarde del olvido lo que hasta ese momento se ha construido y finalmente de una operación que ponga voz y gesto a todo» (PUJANTE: 75).

⁹⁹ El mismo Pujante nos advierte de que «el texto y el discurso no son lo mismo. Entiéndase por *discurso* el resultado de la integración del *texto discursivo* en una *manifestación* de dicho texto por medio de la voz y los gestos (e incluso el aspecto personal del orador), todo ello dentro del marco del fenómeno comunicativo que es el *hecho retórico*. Podríamos definir el *discurso*, pues, como la suma del *texto* (memorizado) *del discurso*, más la voz y el gesto de la *actuación*, más un ingrediente de improvisación textual, que es la diferencia entre el texto preparado y el que realmente ofrecemos a la audiencia. [...] La distinción que acabamos de establecer entre *texto* y *discurso* es la razón por la que en muchas ocasiones un texto espléndido puede dar lugar a un fiasco discursivo» (PUJANTE: 75-76), algo que sin duda Paulos sabrá evitar como nadie, previendo incluso la necesidad de la improvisación, mejor si es fingida y está bien ensayada.

Está claro que Paulos tiene el sentido de la teatralidad, y cuenta con la complicidad del narrador, quien da cuenta puntualmente de sus gestos significativos, que acrecientan el ambiente ritual que rodea sus narraciones y que tiene, en el caso de la exposición de las señales, la función de impresionar a un auditorio que será así más fácilmente influenciable¹⁰⁰. Se trata de una verdadera escenografía, concebida para causar mayor efecto y trabajada desde los ensayos:

«Se situaba junto al reloj, la mano izquierda sujetando los guantes amarillos, de cabritilla, e inclinando la cabeza, la mano derecha en la frente, o bajándola lentamente hasta dejar el índice frente a los labios, imponiendo silencio. Las cuatro velas del candelabro, cuyos brazos figuraban sirenas, iluminaban la escena. Imponiéndose silencio, Paulos avanzaba desde el reloj hasta el balcón, lo abría, y contemplaba el cielo» (120)

Esa puesta en escena de sus presentaciones es todavía más evidente en su preparación de la exposición de la tercera señal del cometa, el unicornio, vemos al astrólogo preparando su intervención:

«Había madrugado, y con la ayuda del bedel había colgado de la pared una lámina francesa en la que, en un claro del bosque, un blanco unicornio posaba su cabeza en el regazo de una niña, una virgen que lo acariciaba. Sobre la lámina montó una cortinilla roja, con cenefa dorada, que ahora, al tirar Paulos de un cordón, corría colgada de anillas, dejando ver la estampa» (136).

La contemplación de la estampa lleva al joven a imaginar la posibilidad de que se haga una obra de teatro sobre la situación que vive ahora. Además de fabulador y contador, Paulos se revela como un atento escenógrafo, pendiente de su público como está acostumbrado, pero también del escenario, de los gestos y movimientos (137). Su conciencia escénica le hace pensar incluso en detalles técnicos, nada se escapa a su previsión: «La puesta en escena exigiría la luz vespertina, para el movimiento de la gente alada, y quizá fuesen necesarios dos ventrílocuos en vez de uno» (140).

Anxo Tarrío Varela dedica un capítulo a este tema en la novela de Álvaro Cunqueiro: «Os repertorios kinésicos e proxémico» (TARRÍO VARELA 1989: 75-80), parte del estudio de ciertas escenas de *Merlín* en las que los gestos hacen referencia «á liturxia católica e ós seus ritos» (75). Resulta interesante la distinción que establece el autor entre los registros kinésico y proxémico de los personajes que

¹⁰⁰ Paulos da una trascendencia social al habitual deseo de impresionar de los narradores cunqueirianos. Para Ana María Spitzmesser los personajes de las novelas muestran «una postura narcisista visceral ante la vida. El ansia de atención es otro de sus rasgos esenciales y la base de sus fabulaciones, llenas de esotérica erudición destinada a deslumbrar el auditorio, más que a comunicarse con sus semejantes./ Un vistazo a sus novelas revela la gran cantidad de tiempo y esfuerzo empleado para conseguir la escucha del público. En todas las obras cunqueirianas se observa este afán de fascinar al oyente y se prodigan instrucciones sobre como lograrlo. Desde el moro Elimas en *Merlín* a Ulises, de Sinbad a Paulos los personajes son grandes exhibicionistas» (SPITZMESSER 1995: 76).

supone pertenecientes a un elenco mítico y aquellos personajes pertenecientes a un plano pragmático (76 y ss). Creemos acertada la descripción que hace de estos últimos, entre los que habría que contar a nuestro protagonista, y de los cuales señala como característica:

«*unha aprendizaxe ou un cambio de rexistro con respecto ó su comportamento habitual no espacio doméstico, íntimo ou pragmático; unha utilización retórica que, por ser tal, á vez que cobre unha función suasoria, equivalente ós especiais usos das unidades da linguaxe [...] se aproxima ás prácticas teatrais*»

Tarrío Varela (1989: 79) se detiene en el personaje de Sinbad (precisamente más adelante nos ocuparemos de las estrechas relaciones que existen entre el viejo marino y el protagonista de *Cometa*), lo que dice de él podría aplicarse directamente a Paulos: «O certo é que todo nel é aprendido ou inventado e superposto ó seu natural de home que ten que atura-la vida cotiá, que ten que «representar» un rol de ser superior na vida vulgar para poder sobrevivir». El elemento grotesco que esto conlleva (TARRÍO VARELA 1989: 80) nos parece igualmente característico del astrólogo.

El crítico cunqueiriano se preocupa también del significado de la vestimenta y de los objetos, lo cual nos interesa especialmente para lo que acabamos de ver en relación con el astrólogo, quien, a través del cuidado de la puesta en escena de sus intervenciones crea «ámbitos de fascinación, áreas fantásticas» (TARRÍO VARELA 1989: 85), con la ayuda de prendas de ropa como los pantalones rojos (que terminarán llevándole a la muerte) o a convencer, como en este caso, con los guantes amarillos.

La reciente aportación de Ninfa Criado Martínez (2004) profundiza en este fenómeno. La autora constata que las novelas cunqueirianas están «llenas de verdaderas representaciones teatrales dentro de su trama principal, hasta tal punto que parecen tener como tema la naturaleza de lo teatral y sus consecuencias» (13), y dedica igualmente sendos capítulos a «Trajes o disfraces: un sistema de emisión signica» (133-141) y a «Técnicas vocales y repertorios kinésicos» (143-154). A la autora le llama especialmente la atención la preocupación de Paulos por la puesta en escena:

«Las largas meditaciones sobre las escenas teatrales de los sueños es característica que identifica a aquellos personajes que no logran socializarlos: Paulos, el sochantre de Pontivy y Egisto, siendo como eran fantásticos y noveladores solitarios, sin público» (íbid.: 147)¹⁰¹

¹⁰¹ En cuanto al carácter teatral de la narrativa del mindoniense hay que destacar todavía los trabajos de Xosé Antonio Doval Liz (1986), «O teatro e a «outra escena» en Cunqueiro», y de Antonio J. Gil González (1998), «El teatro en el escenario de la novela». Seguramente ese innegable carácter teatral de la última novela cunqueiriana ha influido para que Quico Cadaval se haya decidido a llevar la novela a la escena, el libro *O Ano do Cometa de Álvaro Cunqueiro* (2004) da cuenta de esa

Su talento de narrador es utilizado por el astrólogo en la exposición de las señales. Durante la narración de lo supuestamente visto por él en la taberna no olvida incluir en ésta a sus destinatarios, los cónsules: «¡Todos la conocéis!» (124), «Permítanme que abrevie la descripción de este paso» (125), «Recomiendo a los señores cónsules que envíen un comisionado a la taberna» (125). Como estamos en un ensayo, Paulos prevé la posibilidad de tener que concretar ciertos detalles, e intenta adelantarse a sus oyentes saliendo «al paso de toda objeción posible». No descarta introducir retoques: «Podía decirlo en latín, con la imagen de la retórica antigua» (123), «Naturalmente, el relato de lo acontecido en la taberna «Los dos cisnes» podía ser mejorado, la figura del visitante de la tarde perfeccionada» (126). La naturaleza del público que ha de ser convencido decide también el carácter de las pruebas que se presenten:

«Si estuviera contando esto en la Academia Sforzesca, sería apropiado citar a Dante, Purgatorio, el encuentro con el músico Casella, «dove l'acque del Tevere s'insala». Pero en su ciudad se usaban otras pruebas, pruebas de otra calidad poética, y quizá menos racionales.» (132)

Pese a que Paulos prepara a conciencia su intervención, no lo ha previsto todo. Los cónsules no reaccionan favorablemente a sus piezas de convicción: «¿Cómo no llevó usted testigos? ¿Vamos a creerle porque nos traiga un cangrejo?» (132). En este caso no le han funcionado las «prendas de presente»¹⁰², Paulos no ha comprendido a su narratario, los cónsules prefieren a los suyos argumentos que no difieren tanto de los supuestamente utilizados en la Academia Sforzesca:

«-¡Lo primero, una vez reconocidos, esposarlos! ¡Todos deben meterse algodones en los oídos para no escucharles sus cantos!
-¡También vale la cera! ¡Acuérdense de Ulises!» (128)

En la sociedad de *Cometa* la validez de los augurios es contemplada por la constitución que regula la vida de la ciudad, un sueño es suficiente prueba, y la confianza en la palabra del soñador una premisa necesaria:

«Podemos razonar juntos, señorías. Puedo admitir que yo, en la fuente, en la medianoche, la luna llena, no haya visto, literalmente visto, la vuelta del río a su cuna. Pude, simplemente, haberlo soñado, pero en el momento mismo en que mi sueño es

traslación del texto novelístico al teatral, incluye el texto de la representación (143-224) y material gráfico y comentarios acerca de la puesta en escena, así como un capítulo de Morán Fraga, «A teatralidade na obra de Cunqueiro» (51-132), sobre el tema que nos ocupa, y «Comenzando por un morto» (133-141), el primer prólogo de *Cometa* que el propio autor había publicado en 1973, un año antes de la salida de la novela, y en gallego, en *Grial*.

¹⁰² «muchas veces el joven astrólogo no podía imaginar si no tenía prendas de presente que le fijasen los linderos del despliegue de la fantasía. A veces tenía a mano una copa, o una cometa de papel, unos estribos, un papel, un sobre muy sellado y lacrado, que contenía una carta tan secreta, que el papel en que venían las noticias estaba en blanco. Un zapato de mujer, unas tijeras, un puñal, el anteojito de larga vista ... Cosas que, yendo contándose a sí mismo los mayores sucesos de su tiempo, y aun de los antiguos y de los futuros días, le servían para probar que lo que se contaba era verdad, y las gentes tenían existencia real» (*Cometa*: 233).

interpretado en relación con la proximidad probada científicamente por los astrónomos de la aparición del cometa, se crea una realidad indudable, de la que deducimos agüeros. ¡Prevenir lo futuro! ¿Para qué estamos aquí? Pude haber soñado [...] Pero el sueño está expuesto [...] se transforma en algo tan sólido como esta casa. ¿Es que no son los sueños una forma profunda de conocimiento de lo real?» (132-133)

Falta todavía la exposición de la tercera prueba: la presencia del unicornio. También en este caso lo primero que ha de demostrar es la existencia del animal mitológico. De nuevo comprobamos que en la ciudad de Paulos prima una concepción amplia de la realidad, en este caso el astrólogo sí está acertado al atreverse a utilizar los siguientes improbables argumentos:

«¿Vamos a negar la existencia del unicornio porque lo más del tiempo sea animal invisible, oculto como un sueño? Por ese camino llegaríamos a negar la existencia del alma humana. ¡Invisibilidad no quiere decir irrealidad!» (139)

1.4. La manipulación evidente

Paulos se va dibujando como un ambicioso personaje que pretende que la ciudad viva al ritmo de sus fabulaciones. El puesto de astrólogo oficial supone el paso de contador privado a contador público, de fabulador a político. Acabamos de ver cómo cambian sus objetivos como narrador, teniendo de narratorio a María o a la ciudad, representada por los cónsules. Hemos visto igualmente que en la segunda parte María cede su puesto de destinataria privilegiada de las historias de Paulos a otros personajes, uno en especial cobra singular relevancia al funcionar como contraimagen de la narrataria ideal que era María, lo cual nos permite hablar de una degradación en la secuencia de los narratorios de Paulos, precisamente en el momento en el que éste parece estar en camino de realizar sus ambiciosas pretensiones de regir los destinos de la ciudad.

Nos referimos a Melusina. Significativamente su primera aparición sigue a la primera intervención importante de Paulos ante los cónsules. Melusina llora porque cree que se ha parado el tiempo, Paulos consigue tranquilizarla gracias a sus habituales fabulaciones: «Melusina se secaba los ojos con la punta del delantal a rayas rojas y blancas. La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina» (119).

Con Melusina Paulos se desvela de la forma más descarada como manipulador. Por si no fuera poco con verlo en acción, la narración insiste en la desigualdad que existe entre ambos, en la posición de dominio del astrólogo. Su actuar es completamente maquiavélico, sabemos que se ha reservado para sí a la criada:

«Paulos no había querido que Melusina fuese interrogada por los cónsules y los astrólogos. La confundirían con sus preguntas. Tímida e inocente, miraba a Paulos con sus grandes ojos vacunos, y se estiraba la falda.» (151)

«Paulos bajaba la voz, y acariciaba con ella la memoria de Melusina, la confiaba, la dirigía... Esto, claro, no valía. Paulos podía equivocarse a Melusina, hacerle ver y oír lo que él sospechaba que había visto y oído. Meter en la memoria de Melusina un sueño de Paulos invalidaría todo el proceso de adivinación, el mántico interpretándose a sí mismo. (153)»

El episodio del unicornio, que juntos protagonizan, antecede a la salida de Paulos de la ciudad, a su instalación en la ermita de Fagildo, a la vuelta a la infancia y, sobre todo, al encerrarse en sí mismo. Si Melusina se nos presenta como una María degradada, pronto la degradación en la secuencia de narratarios culminará en la desaparición de éstos.

En la ermita Paulos está solo. El juego de la voz narrativa nos permite asistir «en directo» a sus fabulaciones: las visitas a los reyes pasan ante nuestro ojos, y ante los del propio Paulos, sucesor de María, de Melusina, y de los otros receptores que ha ido encontrando hasta ahora¹⁰³. Paulos narratario de sí mismo, susceptible pues de ser considerado igualmente como imagen del lector, pero antes de explorar este aspecto del personaje queremos detenernos en su faceta de creador, que se hace más evidente al renunciar a su voz, que cede cada vez más, como ya hemos visto, al narrador extradiegético, responsable de narrar la historia de Paulos y las historias que éste imagina.

¹⁰³ Y según Sofía Pérez Bustamante (1991a: 100-101): «El debilitamiento del segundo o tercer nivel de narradores personajes se relaciona siempre con un deterioro de la fábula primordial; la descomposición de la escena gregaria de fabulación ritual, la «soledad» del héroe, siempre son síntomas de un proceso fabulístico de destrucción del protagonista [...] Cuando la escena es interna, subjetiva, y presenta a un personaje pensando o soñando historias fabulosas, [...] prevalece el sentimiento de carencia, de soledad del soñador, de añoranza de los interlocutores. Esta soledad negativa se da a partir del *Sinbad* y culmina en *Cometa*». También Ninfa Criado (2004: 129) señala la degradación que conlleva la falta de público: «Éste es el caso de Paulos, cada vez más solo y forzado a desdoblarse, a dialogar con sus sueños, a encontrarse en un monólogo como espectador de sí mismo [...] Cuando uno habla para sí mismo, ya no existe comunicación, sólo incoherencia, soledad, desesperación», podríamos sin embargo añadir que es, sin embargo, entonces cuando se hace más evidente el proceso creativo.

2. La trastienda de la creación

Paulos se nos aparece como la más lograda imagen del creador de toda la narrativa cunqueiriana, y ello precisamente porque renuncia a su voz. Muchos personajes cunqueirianos luchan por hacerse con una voz, por convertirse en narradores, pero la narración es una función de delegación de la instancia autorial, y ésta ha tenido más dificultades para encarnarse en los textos cunqueirianos hasta la última novela. La figura autorial aparece representada en muchas novelas de Cunqueiro, pero sólo Cometa nos ofrece una convincente representación de la fuerza creativa que habita a todo autor o, mejor, nos desvela las entrañas del proceso creativo.

Martine Roux (2001) distingue, creemos que muy perspicazmente, en la narrativa de Cunqueiro, entre el *causeur* y el *conteur*¹⁰⁴. El primero sería aquel personaje que se convierte en narrador llevado por una necesidad comunicativa que nace de unas experiencias bien concretas y que ha de compartir. *Causeurs* serían todos los integrantes de la hueste de difuntos en *Sochantre*, obligados, en esta ocasión, a contar sus vidas. También muchos de los que llegan a Miranda, y tienen que exponer sus problemas para que Merlín halle una solución. Frente al *causeur*, el *conteur* elabora su narración, tal vez apoyándose en algún detalle concreto de la «realidad» pero igualmente, y sobre todo, dando rienda suelta a su imaginación, y seleccionando después los productos de ésta.

De la misma manera podríamos establecer una diferencia entre aquellos personajes que se presentan como imágenes del autor y del creador, entendiendo como *autor* al responsable textual último, que ejerce una función de ordenación y control, y como *creador* al actor del proceso creativo, que pondrá en evidencia los entresijos de la imaginación¹⁰⁵.

¹⁰⁴ «Les porteurs d'un seul récit exemplaire qui se rencontrent par hasard à Termar, plus que des conteurs, sont de simples causeurs qui épanchent leur cœurs douloureux, leur colère, leur indignation, expriment et communiquent une émotion. Ils sont présentés comme impliqués affectivement, sentimentalement, émotionnellement. Ce sont leurs états d'âme qui provoquent d'abord le récit, non pas l'imagination ou l'intention de divertir seules. Ils peuvent être rangés dans la catégorie des narrateurs occasionnels qui ont une courte fonction d'information sur une idée fixe, une obsession, ou sur un manque, un méfait [...].

Le conteur Felipe, pour sa part, a plus d'un tour dans son sac puisqu'il connaît plusieurs récits, mais il est surtout un homme hors du commun, dont «l'or secret» le plus précieux est son imagination» (ROUX 2001 : II, 7).

¹⁰⁵ Concepción Sanfíz Fernández (1993: 419) comienza su artículo «Representación de la realidad y la fantasía en la narrativa castellana de Cunqueiro» insistiendo en la transcendencia de la palabra «creador», que sin duda puede aplicarse al autor de *Cometa*: «Cuando nos referimos a un escritor con el apelativo de «creador» podemos dotar a esta palabra de connotaciones diversas. Incluso es posible que lo habitual de tal denominación ocasione el que la palabra se nos aparezca casi «vacía» de significado. Sin embargo, nosotros vamos a aludir a Cunqueiro como «creador» demostrando la carga transcendente que implica esta denominación y la posibilidad que implica de instaurar un universo narrativo». Anxo Tarrío Varela (1992: 156), en un trabajo recogido en el mismo volumen, insiste en que, además de escritor, Cunqueiro perteneció a la «categoría dos verdadeiros creadores. Álvaro Cunqueiro pertenceu a esa élite superior dos protagonistas do mundo da arte a quen coido debera reservarse tal denominación de creadores, dende o momento en que os universos por eles transitados

Si nos fijamos, por ejemplo, en la primera novela, Felipe se nos presenta como una imagen bastante coherente del autor. Ya hemos dicho que estamos de acuerdo con Martine Roux cuando se refiere al aprendizaje narrativo de Felipe, también la crítica francesa considera que la función textual del joven paje es más ambiciosa. Felipe aprende a narrar, y lo aprovecha para elaborar esas memorias, para coordinar lo que ha vivido, visto, oído, y construir su propio relato. La última parte, «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña», así como el «Índice onomástico», no le pertenecen, estas partes instauran un nivel narrativo superior, pero hay un libro dentro del libro que corresponde sin duda a Felipe¹⁰⁶, sin duda esas memorias deben mucho a su imaginación, pero es innegable que se crea la ilusión de que leemos historias de una manera o de otra vividas, y de que Felipe ha realizado una función de recopilación de ese material, a diferencia de *Cometa*, donde asistimos «en directo» al proceso creativo.

En la novela encontramos otra figura autorial: Merlín. También el mago puede ser entendido como representación metafórica del autor. Es la figura de la autoridad, y se caracteriza por su poder de convergencia: «*en Merlín se juntaban tal los hilos de un sastre invisible, todos los caminos del trasmundo. Él, el maestro, hacía el nudo que le pedían*» (10)¹⁰⁷. El mago es también el señor del tiempo, todo ello se corresponde con la figura del autor, organizador y señor del mundo por él creado y del tiempo que establece en su creación. Las criaturas de Merlín se manifiestan en el texto, en una ocasión incluso ha de enfrentarse a la rebeldía de una de ellas, el espejo que, sin conformarse con lo que en él se ve reflejado, inventa sus propias imágenes:

«-Este espejo que traes, amigo Alsir, me viene a ser tan conocido como mi sombrero, pues tuve yo arte y parte en su fábrica [...] Aconteció que en la mixtura del soleo me pasé un punto, y este condenado espejo, según supe después, comenzó a enhebrar con el verdadero futuro cosas que él mismo inventaba. Incluso gente inventó el rebelde, y los señores de Venecia andaban como locos

sonlle propios, inconfundibles e (sobre todo) inexistentes con anterioridade ó momento de eles os crear».

¹⁰⁶ Como en *Orestes* hay un libro que es obra de Filón el Mozo: «en su pieza solamente recogía casos de los últimos tiempos, desde que había comenzado la guerra llamada de los Ducados, y que por ello no trataba de Orestes, que de este príncipe tenía ya varios actos de una tragedia, pero no la podía terminar, que Orestes no llegaba a cumplir la venganza» (*Orestes*, 190), también se incluye en la novela una parte de su obra escrita: «Paso del galán de Florencia» (193), y otros «Pasos» que iremos leyendo para terminar por no saber qué pertenece a la obra de Filón y qué pertenece a la novela.

¹⁰⁷ Una imagen parecida utiliza antes Felipe para describir su labor, estableciendo un paralelismo entre la función de ambos: «*aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo*» (9). Martínez Torrón (1980: 163) aplica esta misma imagen a Cunqueiro: «Cunqueiro es un poco Merlín, en este sentido, tejiendo y entrelazando los hilos diferentes de historias de colorido muy dispar, que al final dan la impresión visual de una figura lo suficientemente unitaria para alimento de la fantasía». Al definir la *mise en abyme* del código, Lucien Dällenbach (1977 : 127) escribe: «*c'est à un objet qui participe à la fois du textile, de l'œuvre d'art et de la technique –d'une technique qui n'a pas encore supplanté tout à fait l'artisanal- qu'il appartient de figurer la machine textuelle par excellence : le métier à tisser*».

buscando un asesino que solamente vivía en la imaginación de este espejo, e inquiriendo muertes, embarques de especiería y naves turcas que él inventaba» (84)

Merlín no soporta la rebeldía de su obra, y la destruye. La ambigüedad del texto cunqueiriano permite mostrar el poder del autor, encarnado en la figura de Merlín, y al mismo tiempo demolerlo, al hacer que se desacredite por su propia actuación, así como a través del relato de mister Craven en la edición en castellano. La tensión entre las muestras de poder de la figura autorial y el cuestionamiento de la misma será constante a lo largo de todo el ciclo novelístico.

La diferencia entre autor y creador es clara en las novelas. Felipe aprende la importancia del «adobo»¹⁰⁸ que construye, al fin, las buenas historias; en el caso de Sinbad, sin embargo, el adobo es diferente, o, podríamos decir, todo es adobo. Con Sinbad entramos en el universo del primer verdadero creador cunqueiriano, de aquel que no puede evitar fabular, la narración nos desvelará cómo se van haciendo esas fabulaciones. Una de las características del fabulador, del creador, es que está solo. Puede crear para los otros, las escenas de integración social a través de la actividad narrativa son todavía muy importantes en *Sinbad*, pero la soledad se acaba convirtiendo en una necesidad de la fabulación, sin aquella ésta no podría sostenerse¹⁰⁹. El que vive y crea en soledad termina siendo destinatario de sus propias creaciones¹¹⁰, no por casualidad Sinbad y Paulos, dos de las más acabadas figuras de creador que nos ofrece Cunqueiro, serán también las más acabadas figuras del lector.

¹⁰⁸ Elimas comenta de esta manera las historias que acaba de contar, dando consejos sobre cómo narrar: «Claro que las [las historias] decoro un poco, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que casara de segundas con una mujer sorda que tenía capital, o que tenía un pleito por unas aguas, o cualquier otra nota. Y cuento de las villas, si son grandes, y cuántas plazas y calles, y si hay buenas ferias, y cuáles las modas. *Las historias, como las mujeres y los guisados, precisan de adobo*» (*Merlín*: 58, el subrayado es nuestro).

¹⁰⁹ La narración nos cuenta que «Sinbad vive, pues, solo, tiene a Sari para algún que otro mandado, y a mediodía se cierra en casa y cocina para sí algo de frito y aliña una ensalada, y las más de las veces pasa con una sopa de manteca y cebolla» (53). Antes hemos tenido la oportunidad de conocer la versión de Sinbad para sus amigos: «las más de las veces no pueden atinar que nuestro amigo trae el almuerzo de muy lejos, con trompa de elefante mechada, o sopa de nieve con molleja de pavo, o ajos rellenos de sangre de pichón, o un revuelto chino de huevos con claveles, y así otras suculencias, y también conservas de las Molucas en barrilitos de palma» (51-52).

¹¹⁰ Así, cuando se nos cuentan sus encuentros con mujeres por las calles: «había un punto en que el caso dejaba de ser verdad para ser hechura gozosa de la imaginación, y sorprenderse era parte del juego, y si no había sorpresa, después no podía haber inquieta memoria cuando Sinbad iba por el mar y en la noche subía al puente, sin otra compañía que el farol de borda. Y Sinbad le añadía a estas rondas y encuentros fantasías muy suyas» (52).

2.1. Soledad y melancolía

Melancolía

La presencia de la melancolía es constante en la obra cunqueiriana y ha sido señalada por la crítica¹¹¹; dentro de las diferentes aportaciones al tema, y dada la complejidad y sutileza de éste, nos molesta un tanto la facilidad con la que Ana María Spitzmesser explica la melancolía cunqueiriana:

«Las causas de la quimera nostálgica y el sentimiento melancólico de Cunqueiro obedecen, además de a los problemas inherentes a la coyuntura temporal y generacional, al intenso narcisismo o, mejor expresado, al narcisismo secundario del que hace gala el autor»

La dificultad para definir el término melancolía se adecúa perfectamente al carácter abierto de la obra del mindoniense. Yves Hersant (2005: xi) lo resume de la siguiente manera:

«Maladie du corps pour les uns, de l'âme pour les autres, de leur jointure pour les plus lucides, la mélancolie est trop instable sémantiquement pour qu'on la considère comme un concept. Selon les locuteurs, elle nomme tour à tour un sentiment vague et rêveur, un malaise existentiel ou une folie des plus redoutables, dont l'issue est le suicide»

Alberto Manguel, en su prólogo a *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton (2006: 11) señala entre las causas de la melancolía la soledad, la falta o el exceso de sueño y la imaginación demasiado viva, entre otras muchas, lo cual le lleva a decir que «Dado tal número de razones, no hay una melancolía, sino varias», tras algunas reflexiones etimológicas se refiere a «la doble calidad de desfallecimiento y fuerza creativa que los románticos dan a la melancolía o *spleen*».

También Yves Hersant, a propósito de la melancolía, pone de relieve «la multiplicité de ses dimensions» (2005 : xi), sus paradojas, su ambivalencia, y sus connotaciones creativas: «dans la mélancolie se noue une alliance –ou du moins peut-elle se nouer- entre asthénie et énergie, entre stupeur et puissance, entre

¹¹¹ Cristina de la Torre (1988: 85), que basa gran parte de su estudio en la galleguidad de Cunqueiro, no habla, en toda lógica de melancolía sino de *saudade*: «Esta especie de desazón emotiva, que también acaba por verse en la expresión lírica, parte de la conciencia de grandeza y perfección posibles pero aún no alcanzadas». Elena Quiroga (1984: 12) caracteriza al propio autor con esa melancolía rastreable en su obra: «[Álvaro Cunqueiro] era bueno, grande, amador de la vida, con un cendal de melancolía, hermosa su obra, y libre». Más adelante insiste en identificar al escritor con otros aspectos fundamentales de sus novelas: «naturalmente, todas las referencias de Álvaro sobre su propia vida, sobre su entorno, nos llegan desde su poderosa imaginación fabuladora, siempre partiendo de un quicio de verdad. [...] No hubo fronteras entre lo ensoñado y lo vivido. Todo era sueño, y el soñar despierto, vida.» (QUIROGA 1984: 16).

inhibition et création, entre le bestial et le divin» (xii). Se trata de constantes que resaltan aquellos que se han acercado al tema.

La ambigüedad que conlleva la melancolía casa a la perfección con la inherente a la obra cunqueiriana. Desde los primeros textos del autor de *Cometa* es evidente la múltiple naturaleza de ese estado de ánimo, que puede ser también evocador y estimulante¹¹².

Partimos de la impronta melancólica perceptible a lo largo de la última novela de Cunqueiro y de su especial relación con el protagonista, pero hemos de admitir que sólo en pocos casos el término se halla directamente relacionado con éste. El siguiente ejemplo muestra al personaje en una escena de pose:

«Sí, la desesperación le salía muy bien, ante el espejo. Anohecía, el reloj daba las ocho, y Paulos atendía a las campanadas. Cuando sonaba la final, Paulos esperaba a que se apagase del todo su voz, y decía, dramático y a la vez humildemente entregado al hado: «¡Melancolía, te quiero, me otorgo, te recibo! ¡Bodas con la soledad y la tiniebla!» » (140, el subrayado es nuestro)

Lo que ahora mima el joven lucernés es sin embargo una constante en su devenir. La melancolía aparece pocas veces nombrada, pero resulta inevitable evocarla ante la combinación de soledad, contemplación e imaginación que acompañará al astrólogo, caracterizado sobre todo por su gran capacidad creativa y por su carácter excepcional, el propio Cunqueiro (1996: 79) establece de manera explícita en algunos de sus artículos la ya clásica relación entre creación y melancolía (1996: 79): «Viajamos con nuestras imaginaciones y recuerdos, y lo que vamos creando o soñando son memorias y nostalgias. Quizá sea verdad que el fin último de toda cultura es la invención y la melancolía». El motivo estará presente en diversos momentos del texto: «Bajo Berita gobernaron la ciudad los flautistas provenzales que le quitaban la melancolía» (43), el príncipe que espera enamorarse en el país en forma de mano era «melancólico, amigo de escuchar canciones» (80).

Tarrío Varela titula su libro sobre la novela cunqueiriana *Álvaro Cunqueiro ou os difraces da melancolía* (1989). Para referirse a la encarnación de la melancolía en los personajes cunqueirianos el crítico (TARRÍO VARELA 1989: 132) compara dos figuras que considera opuestas: Merlín y Sinbad, este último, que más adelante consideraremos como un prototipo del futuro Paulos:

«É a imaxinación, a vida, o drama humano. A metáfora da melancolía. O heroe que ten que regresar arrastrando «a carne pola auga e pola area», despois de procura-la saída do labirinto e de ensai-lo voo de Ícaro, diante dunha realidade doada, vulgar e inheroica.»

¹¹² Ya en *Poemas do sí e do non*: «Ningúen pensa a lonxana/ malencolía morna/ dos espellos de loito/ dos teus ollos primeiros» (CUNQUEIRO 1991a: 101), «Sabía o seu sino por experiencia/ e esto déralle unha malencolía graciosa de/ anxo ferido» (CUNQUEIRO 1991a: 108).

Lo cierto es que casi todos los héroes cunqueirianos se hallan en mayor o menor medida invadidos por ese estado de ánimo. En *Ulises* el narrador extradiegético nos ofrece una tipología de la melancolía en función de criterios geográficos:

«Entre todas las melancolías del mundo, una habrá propia de los isleños naturales. ¡El pequeño y lejano nido! Otra melancolía será la de las grandes llanas continentales, y habrá la melancolía de los fluviales, ribereños de un río que no saben dónde nace ni a dónde va a morir, y lleva sus rostros y las luces de sus casas» (*Ulises*: 232)

Soledad

Sin duda la de Paulos pertenece al tercer tipo que acabamos de evocar, en *Cometa*, como en *Sinbad*, la melancolía es inherente al personaje, es una vivencia humana, y cobra unas evidentes connotaciones metaficcionales. Las referencias bíblicas insisten en la idea de creación y también en la de la soberbia del creador. Dios de su pequeño mundo, también Paulos crea durante seis días para asistir al séptimo a la batalla y retirarse a descansar. Causa o consecuencia de esa melancolía, la soledad acompaña siempre al creador, que la sufre, ni siquiera la realización de la obra ayuda a mitigarla, todo lo contrario: «Acabada la experiencia, por nada acuciado, Paulos encontraba la soledad, y se entristecía en el regreso al hogar, en vez de alegrarse» (235)¹¹³. En el caso de nuestro personaje ese sentimiento está presente desde la infancia, desde antes de trasladarse al retiro en que vivía con Fagildo, ya de muy niño anunciaba su pertenencia al grupo de los contemplativos (47). Al propio Fagildo le asusta la particular disposición para la soledad y la melancolía de su pupilo, parece que frenar esa tendencia natural de Paulos es la razón fundamental por la cual decide enviarlo a un colegio:

«A los doce años de Paulos, Fagildo decidió que el niño debía ir a un colegio. Paulos había crecido, y Fagildo se daba cuenta de que a veces se sentaba a la puerta de la ermita y *contemplaba el camino con una mirada melancólica*.» (53, el subrayado es nuestro)¹¹⁴

¹¹³ López Mourelle (2004), quien considera que «la mente del soñador Paulos opera como la del creador absoluto» (123), se refiere igualmente a la soledad: «el desaliento de la soledad es sólo un mal menor si el héroe necesita el sueño para encontrarse a sí mismo, para sentirse protagonista de una vida inventada en la que el orden establecido se organiza a imagen y semejanza del creador, que también es destructor de la realidad que no le convence» (122). Tendremos ocasión de referirnos a la complementariedad de los opuestos creación y destrucción en la novela.

¹¹⁴ La mayoría de los personajes cunqueirianos son grandes contempladores, se repite igualmente el motivo de contemplar desde la ventana, mostrando así la tendencia a proyectarse hacia otros espacios, otros mundos, encontramos por ello este motivo en el periodo de formación de los protagonistas, *Ulises*: «colgó del cinturón un pequeño puñal de mango de plata y se asomó a la ventana a contemplar la mañana, no bien nacida ya embriagada de sol» (*Ulises*: 69). El griego, también como casi todos los protagonistas de las novelas, «se sentía dueño de una gran soledad»

Pero «el mal» ya está hecho, en la ermita Paulos da pruebas de ser soñador e imaginativo, está claro que Fagildo parece tener gran parte de responsabilidad, ya que «ayudaba a soñar a las gentes» (49) y se hace cargo de la educación de su sobrino. De alguna manera la soledad de la ermita ha pesado en el niño, que no quiere revivir horas tan solitarias a su vuelta a la ciudad como adulto, prefiriendo buscar una ocupación que lo acerque a sus semejantes: «Por un momento, a Paulos se le ocurrió subir a la Garganta, y sustituir a su tutor en la ermita, pero no tenía motivos para la soledad [...]» (59), su puesto como astrólogo oficial supone un intento de socialización que resultará, en todo caso, un fracaso. La partida de la ciudad se hará necesaria, en ese momento el personaje lamenta su alienación: «Por vez primera, también, se daba cuenta de que el juego de sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana» (168, en cursiva en el texto):

Quizás estas jornadas de viaje por la soledad de los montes, sin compañía alguna, le permitiesen reflexionar sobre su persona y su destino. Como lo hace un ermitaño, en la paz sin horas de su refugio silencioso.» (168, en cursiva en el texto)

No podemos evitar leer de manera irónica estas líneas, ¿Quién será el ermitaño que reflexiona «en la paz sin horas de su refugio silencioso»? pensamos, por supuesto, en Fagildo, las palabras del narrador evidencian ironía al referirse de esa manera a aquél que ni siquiera escapó a la dictadura del reloj que marcaba los rezos en el momento de la muerte. En cualquier caso, para Paulos, la situación ha cambiado. Los motivos para la soledad que le faltaban a su llegada a la ciudad han aparecido ahora. Paradójicamente, buscando su lugar en la sociedad se ha ido alejando más de ella. El momento en que pretende asumir su función de líder y redentor, supone igualmente el momento en que el alejamiento y el conflicto es mayor. Ahora es Paulos el ermitaño. La soledad que tanto había temido se apodera de él, y más que nunca soledad y creación se unen.

En la soledad de la ermita Paulos imaginará la batalla de los cuatro reyes, recordemos que «En la soledad de Sierra Morena, [don Quijote] imita el ejemplo de los paladines antiguos [...] inclinados, como él, a la melancolía, ese *pendant* inevitable del entusiasmo» (GÜNTERT 1993: 9). El cervantista suizo se refiere a la importancia de la melancolía en el inmortal libro de caballería, y explica de manera muy clara la dimensión metaficcional resultante de «la afinidad entre melancolía y literatura» (11):

«Pasando al acto de escribir, el melancólico inventa otro plano de realidad, aun cuando continúe refiriéndose a su propia situación.

(73). Se reconoce como típico suyo el gesto paradigmático del melancólico: «Ulises apoyaba el codo diestro en la desnuda rodilla, y en el puño cerrado el mentón. Era un gesto muy suyo. Pasarían muchos años, muchos años, hablarían de él muchos, muchos poetas y cientos de veces estaría así Ulises en los versos, recogiendo el manto sobre los muslos, y descansando la rizada barba en el poderoso puño» (73).

En el juego consciente con los diferentes planos podrá encontrar un alivio, con tal de que los maneje con la necesaria ironía»¹¹⁵

Más adelante tendremos la ocasión de comprobar que Paulos, como don Quijote, no mantiene esa ironía, nos interesa ahora insistir en la connotación metaficcional de la melancolía. El mismo Georges Güntert (1993: 10) resume así algunos de los comentarios sobre los melancólicos que han podido influir en Cervantes:

«Tales hombres, afirma Huarte de San Juan, abundan en inteligencia e imaginación y están sujetos a manías, señales todas que encontramos en nuestro héroe. Cervantes, que ha meditado en el *Examen de ingenios* (1575), también conoce las intuiciones de Petrarca y de Marsilio Ficino, que veían en la melancolía el estigma de los contemplativos y, en especial, de los poetas.»

Guadalupe González Ariza (2001) se ocupa igualmente del personaje cervantino, así como del tema de la melancolía en relación con dos autores más recientes, cuyo nombre no es raro encontrar asociados al de Cunqueiro: Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges. De este último dice González Ariza que «canonizó una tradición que rescataba para la literatura el arte de pensar en la propia soledad» (132). Más arriba leíamos que «Borges remodeló al personaje cervantino utilizando el artificio homologador del sueño-locura» (17). Sobradamente conocida es la importancia del sueño en la obra de Cunqueiro, y las connotaciones metaficcionales del mismo, tendremos ocasión de ocuparnos de este aspecto más adelante.

Laberinto

Hemos apuntado más arriba el carácter proteiforme de la melancolía:

«Mais le protéiforme n'est pas informe. De même que sur les tableaux et les gravures l'enfant de Saturne (ou aujourd'hui l'intellectuel, sur les photos des magazines) se reconnaît à sa posture, paume ouverte soutenant la tête, de même dans les discours mélancoliques se manifestent quelques formes répétitives [...] Certains thèmes traversent les siècles : le noir et le pesant, l'automne et le «jamais plus», le crépuscule et l'océan, *le labyrinthe* et le gouffre. Des métaphores se réitèrent [...] : l'épine dans la chair, le corps de verre, l'enfer et *la chute*, l'hémorragie et le trou...» (HERSANT 2005: xiii, el subrayado es nuestro)¹¹⁶

¹¹⁵ Así comienza el especial que *Le Magazine Littéraire* (2005: 3) dedica a la melancolía: «L'encre, c'est de la bile noire. La mélancolie, à travers les âges, guide et inspire l'écrivain. Qu'on la considère comme une maladie, un péché ou une volupté, elle accompagne toujours le réflexe d'écrire [...] Elle est le signe distinctif de l'artiste, éternel exilé qui se repaît de rêveries, de solitude, d'un chagrin sans cause».

¹¹⁶ La Caída, que habría predisuesto al hombre a un talante melancólico, se halla representada en nuestra novela, en el sueño del unicornio con Melusina, y revestida de tintes freudianos. «El hombre, que después de la Caída se convirtió en un ser débil y enfermo, es susceptible de ser víctima del frenesí, la locura, la hidrofobia, la licantrópia, el éxtasis» (MANGUEL 2006: 11).

La del laberinto es una de las figuras asociadas inevitablemente con la melancolía y una de las preferidas por Tarrío Varela para referirse a la novela del mindoniense, el crítico resume de la siguiente manera su enfoque de la escritura cunqueiriana: «*optimismo e luz, na superficie/ pudorosa tristeza e melancolía, é dicir, labirinto, no fondo*» (TARRÍO VARELA 1993: 155). Como para el crítico, quien utiliza el término con profusión (TARRÍO VARELA 1989, 1991, 1993), *laberinto* se convierte para Pérez-Bustamante (1991b: 18) en la mejor imagen, en este caso para retratar el mundo de *Cometa*: «El laberinto de los sueños se hace inevitable», «queda la palabra, esta fabulosa novela lírica y fantástica, espejo y laberinto de melancolías e invenciones».¹¹⁷

En la novela esa figura acompaña a Paulos desde una de sus primeras apariciones:

«Me perdí, María, en el laberinto, en uno que hay a mano izquierda yendo para Siria, viajando por el mar. Gracias a que me até el camino a la cintura, y lo llevé conmigo por todas aquellas vueltas y revueltas, y en las tinieblas, y que ahora a ti se te ocurrió tirar de él. Si no llegas a tirar, tardaría más de mil años, o más, en el viaje de regreso. Dentro del laberinto hay una ciudad, y en el medio y medio de la ciudad, un pozo de tres varas de hondo, en el que canta una sirena» (19)¹¹⁸

También desde el comienzo aparecen espacios que podemos asimilar al laberinto, en cuanto que reflejan la confusión del que los ocupa y/o llevan al aislamiento. Así entendemos la presencia en el primer prólogo del bosque, que cobra vida ante la mirada de María, que consigue transformarlo, acercándolo aún más a la imagen tradicional del laberinto, con un centro bien preciso:

«Un oscuro bosque avanzaba ramas de sus grandes árboles hasta la ventana. La mirada desconsolada de María las hacía retroceder,

¹¹⁷ También evoca la imagen Ana María Spitzmesser (1995: 132), aunque con otras connotaciones: «en su última novela, *Cunqueiro* parece, al propio tiempo, buscar afanosamente la salida del laberinto al cual le han llevado sus propias limitaciones: sobre todo la vaguedad ideológica y su afinidad emocional con el autoritarismo. Sus obras finales recogen unas inquietudes que pueden calificarse de epocales. Al iniciarse la década de los setenta, el país entero buscaba idéntica salida».

¹¹⁸ Escribe el autor en otra ocasión: «Fácil es reconocer que la vida es triste, que los sinsentidos llenan con sus rostros las paredes del laberinto, que existe, y en el fondo del cual un hombre, alguna vez, puede ser devorado. Pero siempre hay los héroes que no temen y convocan a la dama, casi madre, casi diosa, portadora del hilo» (CUNQUEIRO, 1996: 202).

Este episodio de *Cometa* señala otra de esas intratextualidades que podemos establecer fácilmente dentro del gran macrotexto cunqueiriano. El camino que se ata Paulos a la cintura recuerda al «camino de Quita-Y-Pon», que Merlín «trajo enrollado de Bretaña en un canuto de hierro» (35) y va a buscar junto al mago el paje Leonís para salvar a don Michaelos de los encantos de dama Calielá. Recordemos que Merlín no puede dejarle el camino: «por estar en el canuto de hierro en el desván, se orinó, y ahora no se suelta más de cuatro o cinco leguas, y quedó tan estrecho, a causa de que se mojó pasando por él de Galicia a Avalón, cuando fui a las bodas del nieto de don Amadís, y encogió tanto como paño de buro, que sólo de uno en uno se camina por él» (36). Merlín ofrece un sustituto, que también nos recuerda al camino de Paulos, es un hilo que se puede atar «al limosnero que hay en Alepo junto a la iglesia de la Santísima Trinidad, y tiráis el ovillo al suelo, gritándole: < ¡Adelante, adelante!>, y lo seguís, y llegáis junto a los vuestros en dos días, y volvéis con ellos sanos y salvos, a través de los puertos del desierto» (36).

y se abría entonces un gran claro, con un estanque en el centro, en el que se posaba lentamente la redonda luna» (18)

Poco después, en un fragmento que recuerda de manera llamativa al anterior, la propia ciudad se carga de resonancias laberínticas:

« Las puertas se seguían cerrando unas tras otras, la puerta mil y cuatro después de la puerta mil y tres, antes de la puerta mil y cinco. Las arañas acudían solícitas con sus largas y bien tejidas telas, y las colgaban en las esquinas de las puertas definitivamente cerradas [...] Desaparecían los bosques, y las casas volvían a los dos lados de las calles, a cerrar las plazas» (20)¹¹⁹

La selva, se convierte en el espacio responsable de la separación de los amantes en la historia de Vanna (69): «atravesando una selva, al amanecer, cabalgando entre la espesa niebla, Luchino perdió a Vanna. [...] La buscaron días y días en la selva». En la historia del anillo (80) dos simples puertas provocan el desencuentro, se trata de la historia que tiene por protagonista al príncipe melancólico, quien al perder a su amada «envejeció, se quedó sordo, y poniéndose en un camión de invierno se metió en la cama, en su palacio».

La figura, ausente durante el intento de socialización del personaje, reaparece en aquellos momentos en que la soledad es más patente, aunque se halle disimulada por los en ocasiones desgarradores desdoblamientos. Se proclama la vigencia del laberinto, que es ahora espacio recurrente: una de las ancianas que recomponen el muñeco de Galván, en Camelot, recuerda «ir a ver, escondiéndome entre los bojes del laberinto, cómo le igualaban el bigote la víspera de su salida para una aventura» (187). El laberinto termina siendo para Paulos la solución a sus problemas, y no un laberinto cualquiera:

«-[...] Yo vengo a pedirle, Mr.Grig, que usted haga que, en vez de un puente, a los canteros del rey les salga el laberinto.
-¡Laberinto no hubo ni hay más que uno! ¡Yo lo he reconstruido con madera de cajas de cerillas!
-¿Cuántos días necesitaría para cambiar la numeración de las piedras?
-Para lograr el laberinto, entiéndeme bien, con mayúsculas, el LABERINTO, dos años» (207)

Igualmente laberíntico parece el camino que han de recorrer los pensamientos en la cabeza de César, el otro gran solitario de *Cometa*, Paulos la espacializa en su descripción:

¹¹⁹ También el palacio de Egisto parece un laberinto: «[Egisto] solo, encorvado, arrastrando la raída capa amarilla, se perdió por los largos, inacabables corredores, ordenados en espiral como la máscara del caracol, y en cuyas bóvedas tejían sus telas las arañas incansables» (*Orestes*: 87), «Egisto, movido por no se sabe qué sueño o instinto se echaba a caminar lo más rápidamente que podía por los largos corredores, cada vez con más curvas, cada vez más estrechos y oscuros, desembocando uno en otro, y durante horas caminaba sin hallar una salida» (*Orestes*: 151).

«-Yo veía en su cabeza, como si estuviese abierta ante mí, con todas sus estancias iluminadas, el codearse o el entrecruzarse los pensamientos varios, los de los pasados años, y los de los nuevos veranos que se ofrecían. Los diversos pensamientos eran azules, rojos, verdes, negros, y debía haber una ciencia que permitiese clasificarlos» (218)

Toma así una forma bien concreta¹²⁰ el único laberinto que tiene una auténtica trascendencia en *Cometa* y que para Pérez-Bustamante (1991b: 17) es:

«el laberinto caótico del inconsciente, donde <un hombre, una vez, puede ser devorado>. El inconsciente asume la forma de la sirena, y la suerte de Paulos está echada desde el momento en que se pregunta: <¿Es ofender a Dios amar a la sirena más que a él?>
»¹²¹

Ese laberinto del inconsciente se hace especialmente visible en las dos últimas partes, en las que el protagonista se entrega por entero a su ocupación favorita, soñar.

2.2. Sueño

En la última novela el sueño es indudablemente la base de la creación, pero también de la alienación. La naturaleza ambivalente del sueño está presente desde el comienzo en las novelas de Cunqueiro, aunque es frecuente que la crítica ponga de relieve las connotaciones positivas de esa figura y no que señale su esencial complejidad y ambigüedad¹²².

En su artículo «Cunqueiro o el sueño como necesidad vital» (1992), Concepción Sanfiz Fernández considera que «la estructuración de las narraciones del escritor no

¹²⁰ Cristina de la Torre (1988: 48-49) señala una importante evolución en las últimas novelas del mindoniense, según la autora en ellas Cunqueiro «experimenta con una nueva modalidad. A pesar de ser poco dado a las abstracciones, lleva ahora el concepto a los límites de la estilización al convertir el espacio en creación puramente intelectual, como la prisión hexagonal de Fanto o el espacio imaginado por Paulos para gran batalla en *El año del cometa*». Ponemos esto en relación con las citas que acabamos de incluir y que muestran un fenómeno que podemos considerar contrario: lo abstracto se concretiza al espacializarse.

¹²¹ Aunque, como siempre en Cunqueiro, predomina la ambigüedad que, aplicada a la misma figura, está presente en «El terror de la encrucijada» (CUNQUEIRO 1986: 60): «En cierto modo, el laberinto consiste en una serie de encrucijadas, y creo que hombres y colectividades siempre están en el laberinto, en las encrucijadas, que unas veces se repiten rápidamente y otras a ritmo lento. Por otra parte, el hilo de Ariadna sólo lo ha habido una vez, y no parece repetible; el hilo de Ariadna es una forma de mesianismo».

¹²² Lo cual no deja de ser lógico, ya que esas connotaciones aparecen más figurativizadas que enunciadas en las novelas (aunque esta afirmación no sea del todo exacta para la última), y las referencias del autor al tema entronizan el sueño como base de la existencia humana y resaltan sus aspectos más positivos, recordemos que para Cunqueiro: «el hombre precisa, en primer lugar, como quien bebe agua, beber sueños» (1996: 203).

[es] concebible ni comprensible sin contemplar al sueño como pieza básica de la misma» (289). Difícil negar uno de los pilares de la obra cunqueiriana, debemos entenderlo como ensoñación (término que también utiliza Concepción Sanfiz), ya que en la mayor parte de las ocasiones soñar es igual a fabular, los sueños son entonces «patrimonio privilegiado de los fabuladores, quienes alcanzan el máximo placer sintiéndose escuchados por un auditorio atento» (SANFIZ FERNÁNDEZ 1992: 291).

La autora estudia la función del sueño en las cuatro novelas publicadas por Cunqueiro originariamente en castellano. También ella resalta las funciones positivas del sueño, que actúa «como revulsivo del miedo y generador de confianza y optimismo» (292), además: «El sueño, pues, sería *luz vivificadora*, en clara oposición a la amenaza de la oscuridad y el temor» (292), «Especial significación tiene la presentación del sueño como *f fuente de eterna juventud*» (292), el sueño se caracteriza por su «poder creador» (294), etc; pero pone igualmente de relieve sus connotaciones negativas:

«En *Las mocedades*... incluso ese poder [del sueño] se convierte, si bien ocasionalmente, en maligno: esto ocurre cuando Jasón es obligado por su primer amo a *re-crear* la historia de su vida. Bajo la presión del tirano, Jasón llega a decir no lo que él desea, sino lo que el otro le obliga a inventar, y –lo que es más grave–, a creer» (SANFIZ FERNÁNDEZ 1992: 291)

En ocasiones el sueño «parece ejercer una cierta tiranía sobre quien lo vive, *exigiéndole* unas determinadas condiciones para poder realizarse» (SANFIZ FERNÁNDEZ 1992: 291), se evidencia así la ambivalencia a la que antes nos referíamos, el ejemplo modelo para esta circunstancia es Ifigenia, a la cual el sueño tirano otorga la eterna juventud. La autora concluye que finalmente las implicaciones negativas del sueño «son minoría, pero en cada novela aparece alguna» (294). Refiriéndose a *Cometa* confirma el «incremento progresivo de la melancolía» (296), ya antes, sobre *Fanto*, señalaba que:

«en esta novela comienzan a ganar terreno las sombras sobre las luces. El soñador no puede evitar la *oscuridad* que se cierne sobre él, y contra la que sus imaginaciones se estrellan en medio de la melancolía. Esta situación es la de Fanto cuando toma conciencia, en sus últimos tiempos, de la vejez y la enfermedad» (295)

En *Cometa* la relación entre sueño y melancolía es muy estrecha. Para Paulos el sueño se convertirá en un arma de doble filo, dándole consuelo de su incapacidad de integrarse en su comunidad pero favoreciendo el aislamiento, hasta el punto de que podamos decir que la terrible sanción, la muerte, se debe en gran parte a la especial dependencia que el personaje desarrolla con respecto a sus sueños. Ya desde el primer prólogo sabemos que son los sueños su «lugar» de refugio por excelencia, cuando conocemos a María, quien intenta explicarse «la ausencia de Paulos con palabras de éste, con palabras de sus sueños, de los sueños de sus viajes y de sus asuntos imaginarios» (18).

Se ha insistido en que el sueño proporciona la auténtica «realidad» a unos personajes que no se sienten cómodos en el mundo que habitan (TARRÍO VARELA 1989: 33, SANFIZ FERNÁNDEZ 1992: 289). Pero la evolución de la novela cunqueiriana nos lleva a plantearnos la cuestión y el valor del sueño de otro modo. El sueño muestra desde luego una preocupación metaficcional, y también vital¹²³. Y desde ambas perspectivas nos permitimos afirmar que la novela cunqueiriana aboga, en efecto, por un sueño liberador de una realidad que no se corresponde con los ideales de sus personajes, pero también por la necesaria oposición «realidad»/ sueño (=ficción). Creemos que así lo confirma la sanción negativa que reciben aquellos personajes que intentan llevar su mundo de ensueño a la realidad cotidiana, como Sinbad o Paulos. La nostalgia que invade a Felipe, por la desaparición de ese mundo mágico de su niñez, no es nada si la comparamos con la destrucción que, en diferente grado, se ceba en los dos quijotescos personajes.

Podríamos utilizar las críticas negativas que se han hecho a nuestro autor y afirmar que su literatura es, en efecto, literatura escapista, de evasión, porque cree en la necesidad de la existencia de un mundo paralelo, un mundo de ensueño que nos ayude a desconectar del nuestro¹²⁴. La mejor prueba de lo que afirmamos, además de la trayectoria de los personajes a la que acabamos de referirnos, es la alergia institucional que se relaciona con el sueño.

La institucionalización del sueño parece inevitable cuando éste se instala en la «realidad», y se entiende como algo nocivo, *Cometa* nos ofrece el mejor ejemplo. En algún momento la ciudad del astrólogo parece la ciudad añorada por los soñadores cunqueirianos, recordemos que los sueños auguriales están reconocidos por la constitución, de manera que el astrólogo puede preguntar a los cónsules: «¿Es que no son los sueños una forma profunda del conocimiento de lo real?» (133). Paulos intentará vivir en una realidad compleja, hecha de «realidad» y de sueños, pero entonces ya no habrá una ficción que se oponga a la «realidad» con sus propias reglas, por eso su melancolía si bien es creadora, también es destructora, destruye la posibilidad de la ficción.

Así debemos entender el dejar de soñar del personaje: deja de soñar porque todo lo que puede imaginar llega a formar parte de su realidad más inmediata, ¿a dónde escapar entonces?¹²⁵ Son estas cuestiones las que volverán a interesarnos al tratar

¹²³ «En el fondo, la metaficción pretende hacer pensar que realidad e invención son la misma cosa; a veces, *jugando con el tema del soñador soñado que está en el meollo del juego de subsidiaridades de lo metaliterario*»; José María Merino nos recuerda que «el sueño tiene antiguo prestigio» y nos ofrece ejemplos que muestran que «durante mucho tiempo [...] *el sueño era otra realidad*, siempre presente e importante en la vida, una realidad que incluso llegaba a imaginarse como envolviendo las demás realidades», repasando algunos tratamientos literarios del tema, llega a Unamuno, de quien señala la «pretensión de romper el límite que separa su realidad de la ficción que escribe» (MERINO 2005: 86-89, el subrayado es nuestro).

¹²⁴ Lo que hace al fin todo relato de ficción, que «implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo [...] cuya existencia hace posible el texto» (GARRIDO DOMÍNGUEZ 1996: 29).

¹²⁵ A conclusiones parecidas parece llegar Ana María Spitzmesser (1995: 131): «La novela es la negación del escapismo porque el autor no busca ser consolado con visiones utópicas, sino que reconoce que no hay lugar donde escapar». Podríamos también considerar que, en última instancia, la sanción que recibe Paulos parece abogar por lo que podríamos llamar un «escapismo

del personaje como figura del lector, creemos sin embargo necesario referirnos desde ahora a ellas para aclarar el significado del sueño creador y su relación con la melancolía. Si ésta surge en las novelas del gallego, como han dicho muchos críticos cunqueirianos, por la nostalgia de la Edad de Oro imposible de recuperar, y el sueño sirve de consuelo, de enlace con ese tiempo mítico perdido, en *Cometa* el consuelo ya no es posible. Sueño y realidad son uno para Paulos, de manera que al fin comprobamos la pertinencia de las palabras de Ana María Spitzmesser (1995: 132), para quien « el mundo interno del protagonista [...] vive bajo la amenazadora presencia del principio de la realidad, que termina por imponerse y acaba derrotando al principio del placer». La melancolía, que comienza en nuestra novela siendo creadora, se convierte en agónica. Qué diferente la de Paulos a la actitud de Felipe, que se conforma con el sueño, consciente de que no es equiparable a la «realidad»:

«Andaba yo por aquel verano *haciéndome el melancólico* como enamorado de doña Simona, que aunque no la viera *me contentaba con resoañar sus ojos azules*, y bien la olía, suspirando, cuando el pañuelo bordado que dejó por regalo llevaba a la nariz, y no me apetecían las fiestas [...] Andaba, pues, solo y vagabundo» (*Merlín*: 51, el subrayado es nuestro)»

La soledad de Paulos es mucho más extrema que la del pequeño paje, los momentos en los que el lucernés sufre de su soledad son también aquellos que nos muestran sin tapujos el proceso creativo. Se pone así de nuevo de relieve la evidente conexión entre soledad, melancolía y creación que se encarnan de manera tan clara en nuestro personaje. Podemos entender tal asociación como un caso de intertextualidad, de hipercodificación, si tenemos en cuenta que ese motivo se ha convertido en un modelo, en una constante dentro de la literatura y de las artes occidentales¹²⁶.

El sueño vendido

El dinero se convierte en un tema muy presente en *Cometa*, y en un índice de la desvirtuación del sentido del sueño. Nunca en las novelas cunqueirianas ha estado el sueño tan relacionado con el dinero como en esta última, podemos afirmar que en *Cometa* el sueño está vendido, y esto se hace evidente desde el primer prólogo.

trascendente», expresión que utilizamos para evitar caer en la lectura simplista que se ha hecho de la narrativa del mindoniense.

¹²⁶ Así Roger Bartra puede escribir, en su prólogo a su libro *Cultura y melancolía* (2001: 12): «No creo que la cultura sea el antídoto *contra* el caos melancólico; no quiero circunscribirme a estudiar una cultura *de* la melancolía, ni a observar solamente la melancolía *en* la cultura. Pienso en la melancolía *como* cultura y, hasta cierto punto, en la cultura *como* melancolía» (el subrayado es del texto). El ya clásico libro de Klibansky, Panofsky y Saxl y Panofski (1989) es una buena muestra de cómo se refleja esa melancolía en las artes, así como el reciente *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catálogo de la exposición que se celebró en 2005 en el Grand Palais de París y que convirtió ese año en el año de la melancolía en Francia, sirvan como botón de muestra la publicación de ese catálogo junto con el monográfico que dedicó al tema el *Magazine Littéraire* y la antología de Yves Hersant que ya hemos citado.

Los cuentamonedas

Ya nos hemos ocupado en su momento del paralelismo que el texto establece entre el astrólogo y el personaje del Grajo, el medio hombre-medio animal es el primero que sueña en toda la novela, desde esa primera aparición el sueño estará ligado al dinero¹²⁷.

Está claro que el económico es un tema muy presente en la ciudad. Cuentan monedas los mendigos y los no mendigos: el leproso, que quiere esconder las monedas que le da Fagildo¹²⁸, también el padre de María: « ¡La dote está bien contada! ¡La conté siete veces!» (105). Cuando Paulos narra la llegada de los visitantes de la tarde, se refiere a la anciana mendiga: « ¡Todos la conocéis, y los más habéis depositado una moneda en la mano que tiende, sucia del contar y recontar las monedas de cobre, negras la palma y las yemas de los dedos!» (124).

Todos en Lucerna están preocupados por el dinero: la tabernera del segundo prólogo se inquieta por lo que puede costar el sombrero verde en alquiler (29). El Pelado «*lo que quería, en su malicia comercial, era que el catador, que se llamaba Hermógenes, dijera que los vinos suyos los influía el cometa*» (95, en cursiva en el texto), y en efecto llegó el momento en que «*El Pelado se frotaba las manos. Pidió a los cónsules que le sellaran las pipas, y despachaba de la abillada a vasitos, incluso a la más antigua clientela*» (96, en cursiva en el texto). Resulta también significativo que la ciudad haya guardado el recibo del dinero que pagaron a Praga para que les fuera anunciado el anterior cometa. El recibo ocupa un lugar privilegiado, al lado de otros símbolos de la ciudad:

«El recibo estaba, muy bien enmarcado, colgado en el testero del salón de sesiones, al lado del gran retrato ecuestre de Julio César» (87, en cursiva en el texto)

«El recibo del astrónomo de Praga estaba a la derecha del retrato de César, escrito en latín, con dos sellos rojos en cera y uno en plomo, y el astrónomo se comprometía a dar el pedido aviso del cometa» (88, en cursiva en el texto)

¹²⁷ Hemos reproducido más arriba esta cita, pero nos parece oportuno repetirla para que quede clara la combinación de los dos motivos: «El Grajo, antes de dormirse, quiso esconder la moneda de dos reales. La hacía saltar en la mano, la olía, la chupaba. Procuró una piedra para esconderla debajo, pero ninguna le pareció segura. Se quedó dormido con la moneda en la boca, y soñó que la tragaba [...] El Grajo soñaba que estaba jugando a tragar y devolver la moneda, y en uno de esos movimientos que hay a veces en los sueños, la tragó de verdad» (17).

¹²⁸ «El leproso contaba las monedas, chinchándolas contra la bandeja que tenía a los pies la imagen de mano de san Dionisio» (50), es el leproso de Mirabal, de cuya presencia se entera Fagildo por el ruido de la campanilla. Este episodio supone un nuevo reflejo dentro de la novela, el leproso guarda las monedas de una manera que parece recordar a la manera en que el Grajo y el propio Paulos, al final, esconderán las suyas: « Se fue, escondiendo las monedas bajo la rota zamarra, entre la sucia camisa y la lepra, metiéndolas por las rendijas de su cuerpo. Seguía riéndose a carcajadas, intentando saltar, correr» (51, reproducimos de nuevo una cita que figura en otro lugar de nuestro trabajo). Las redundancias siguen insistiendo en la naturaleza autorreferencial y especular del texto. El motivo del leproso aparece también en *Orestes*: «un leproso se había marchado de su casa cuando lo dio el médico del lugar por gafo, a vivir de limosna, tocando la campanilla por los caminos para que los viandantes se apartasen» (*Orestes*: 143).

La tía de Melusina se inquieta por la pérdida del vestido, la ciudad le da doce pesos de indemnización (149) y Paulos le compra a la criadita un vestido nuevo (151). Sueño y dinero van entrando en contacto cada vez de manera más evidente. Incluso la aventura del unicornio se termina con la presencia de un materialismo que lucha por imponerse. Tras el sueño y la pasión el contraste es evidente, nótese cómo se insiste en la función del recién llegado:

«-¡Buenas tardes! Soy *el cobrador* de la recogida de basuras.
Mostraba a Paulos el recibo. *El cobrador* daba vino con el aliento.
-Usted, además de *cobrar* los trimestres, recoge.
-Sí, señorita.
-¿Podría ahora mismo llevarse esto?
Y le mostraba al *cobrador* y basurero la cabeza del ciervo,
transformada por su arte en unicornio [...]
Precisamente –dijo *el cobrador*-, traigo aquí la muestra de las
nuevas bolsas.
[...]
-De papel inglés, impermeable, con cierre de pegamento
instantáneo –explicaba *el cobrador*.
Paulos, pagándole, añadía la propina. *El cobrador* metió en la
bolsa la cabeza del ciervo [...]
Cuando Paulos hubo despedido al *cobrador* de basuras, y cerrado
la puerta de la casa, vio en el segundo escalón del patio el ojo de
cristal del falso unicornio [...]» (160-161, el subrayado es nuestro)

Ya en Fagildo se unían sueño y provecho económico. No podemos decir que el personaje sea un claro ejemplo de deseo de lucro, pero resulta indudable que en este sentido el tutor de Paulos se ve alcanzado por la ambigüedad del texto. Cuando llega a la ermita da su dinero al leproso (50-51), pero ese acto de generosidad de Fagildo antecede a su instalación allí con Paulos, y la cuestión material pasa a convertirse en primordial. Fagildo será un «pobre soñador», pero quiere que su sobrino sea un digno representante de la clase a la que pertenece, los bienes materiales no carecen para ello de importancia:

«Con el carretero, subió también a la Garganta un escribano real a
quien Fagildo había encargado la liquidación de sus bienes y de la
herencia de Paulos.
-Todo mi dinero, Paulos, es para ti –le decía Fagildo [...] Serás un
hombre rico, porque a mi dinero unirás el de la herencia de tus
padres.
[...]
Fagildo insistía:
-¡Todo en papel de la Compañía de Indias!» (51-52)

Las Indias serán «el reino remoto» (52) de Paulos, uno de los primeros escenarios de sus sueños está, por lo tanto, en conexión directa con lo material. La capacidad de soñar de Fagildo también tiene su precio, como después lo tendrá la del sobrino. Es un «donador de sueños», pero cobra por ello, de acuerdo, lo justo para sobrevivir, pero creemos que esa circunstancia no carece de importancia dentro de un texto en el que lo material y, sobre todo, lo monetario, adquiere unas

connotaciones tan negativas. Se pone en evidencia lo absurdo del intercambio de monedas entre Fagildo y Marcos el tabernero:

«El ermitaño Fagildo le vendía las hierbas medicinales al tabernero, y éste le pagaba con pan, queso, aceitunas, miel, nueces, castañas. Fagildo tenía que añadir alguna que otra moneda. Alguna vez era el tabernero el que le daba a Fagildo varias. *Las mismas que Fagildo le daría a él a la visita siguiente*» (49, el subrayado es nuestro)

Paulos también pondrá precio a su sueño, al convertirse en astrólogo oficial será un funcionario público. En el encuentro con los padres de María se pone en evidencia el enorme contraste con éstos. El padre, obsesionado por lo puramente material, se enorgullece del pasado comercial de su familia, mientras que el joven se vanagloria de proceder de una familia con otros intereses:

«-Nosotros –le explicaba a Paulos-, desde hace siete generaciones, nos dedicamos al comercio del lino y del cáñamo en el Báltico. ¡Tenemos crédito en Tilsit!
-Mi familia –dijo Paulos- nunca se dedicó a nada, especialmente. Mi abuelo, que era muy amigo del mariscal Bernadotte, se pasaba lo más del año criando la cesta de caracoles que le enviaba por su cumpleaños. Mi padre, del que nada recuerdo, fue cazador. De mi tío y tutor Fagildo, ya han oído hablar. Mi madre sonreía.» (103-104)

Pero el padre de María está bien informado, su futuro yerno tiene fortuna y un trabajo respetable: «Los padres de María decidieron recibir a Paulos, que ahora ya tenía oficio remunerado, figuraba en el escalafón, y en su día tendría jubilación, y si moría, le quedaba a María la viudedad reglamentaria» (101). A estas alturas de la novela existe todavía una enorme distancia entre los personajes, y ello es bien visible en la reacción de desprecio del joven hacia la dote de su amada (105); la primera lectura, lineal, privilegia la oposición entre el poético astrólogo, y el padre de María, quien, ante la marcha de los dos amantes sólo piensa en recoger el regalo despreciado (108). La situación cobra sin embargo un nuevo significado a partir de una lectura paradigmática, que tendrá en cuenta las diferentes apariciones del motivo pecuniario a lo largo de la novela y, sobre todo, la evolución del astrólogo con respecto al mismo.

Camelot en quiebra

La importancia que conceden los lucerneses a la cuestión económica parece no ser tomada en cuenta por el astrólogo hasta que, repentinamente, próximo el final de la novela, lo encontremos obsesionado por sus ahorros. Esa preocupación, sin embargo, se encarna antes en sus sueños, en el escenario de un Camelot de cartón-piedra en el que la reina Ginebra se ve obligada a pedir dinero por sus apariciones, utilizando el símil teatral para evitar la asimilación con la pura prostitución:

«que lo pasado con doña Ginebra, aun siendo la primera visita, que era ya como un acto segundo en función de amor, con el beso en los dedos, y que si bien en Camelot el amor carnal no era de pago, se les cobraba a los personajes como si fuesen público de butacas, y que la supuestamente ocupada por Paulos, que valía diez reales.

Paulos sacó del bolsillo de la levita una moneda de diez reales y otra de cuatro, por propina, y pagó así la escena con doña Ginebra» (200)

No es la primera vez que Paulos tiene que echar mano al bolsillo desde que entra en Camelot. Nada más llegar le da una moneda de plata a un escudero (182), quien empieza a explicarle la situación de «déficit perpetuo» (183) del reino. Otra moneda le da al enano (191) para poder hablar con Arturo, quien, doliente bajo una sábana rota y sucia (192), terminará recibiendo veinticuatro monedas de plata del astrólogo (197) y mostrando la ilusión que le produce la perspectiva de contarlas con su reina: « ¡Las contaré con Ginebrita cuando venga a darme el sopicaldo vespertino!» (197). Con razón termina el capítulo : « ¡Mal andaban las finanzas de Bretaña!» (201).

Camelot es un reflejo de la corte de los Atridas en *Orestes*. La dignidad real de Egisto y Clitemnestra se hallaba reducida por la miseria en que la espera había sumido a la corte¹²⁹. Resulta igualmente inevitable, aunque por contraste, pensar en la Ginebra merliniana, modesta pero digna. En la primera novela las referencias a la economía apuntan a la cotidianización del mito¹³⁰, en *Cometa* hallamos una auténtica miseria, de acuerdo con la degradación del sueño. Más elementos que hemos de considerar para justificar la sanción que habrá de soportar nuestro protagonista.

Si hemos dicho que hasta el final Paulos parecía estar por encima de esas cuestiones, la aparición del tema en sus sueños muestra que se trataba de una

¹²⁹ «Todavía tenían [Egisto y Clitemnestra] algún dinero para diario, y además, por aquellos mismos días, aconteció la muerte de la nodriza, la cual le dejó a Clitemnestra lo ahorrado, con lo cual pudieron hacer buenas comidas sin tener que pedirle una paga de adelanto al intendente. El gasto de espías arruinaba a la Casa Real [...] Egisto llegó a pensar que tanto gasto en vigilancia iba a poner lo vigilado en muerte por hambre. O, y esto le hacía sonreír, que puestos en círculo alrededor de la ciudad y del palacio avisos, escuchas, espías y contraespías, Clitemnestra y él tuviesen que abandonar secretamente la morada real y salir por los caminos a pedir limosna, pordioseros que no osaban decir su nombre ni su nación, mientras en la ciudad continuaba la vigilancia» (*Orestes*: 97). El palacio real ya no tiene jardines: «los habían transformado, parte en huerto —en el que cosechaban excelentes ajos y muy buena remolacha de mesa- y parte en prado, aprovechando para riego el agua del baño donde sumergían sus cuerpos los antiguos reyes antes de ser ungidos» (128), de la vaca que allí pace, del escaso provecho que ofrecían las tierras aforadas que Egisto heredó de su madre y «de una gratificación para sal y pimienta que el Senado acordaba cada enero, vivía la augusta familia» (129)

¹³⁰ No deja sin embargo de resultar curioso que ya la primera Ginebra cunqueiriana «pida limosna», aunque ésta sea de un carácter bien diferente: «Algo de tristeza creo yo que llevaba aquella doña Ginebra en los negros ojos, y si te sonreía, que no lo tenía por costumbre, *era como si pidiese la limosna de que tú sonrieses también*» (*Merlín*: 18, la cursiva es nuestra). Recordemos además que si está en casa del mago es «*porque con la Revolución de Francia se quedara doña Ginebra sin las rentas que tenía sobre el aceite de ballena de la mitra primada de Rennes de Bretaña y le pedía socorro [a Merlín], acordaron ambos retirarse a esperar mejores tiempos a Miranda*» (*Merlín*: 191, en cursiva en el texto).

cuestión tal vez latente pero acuciante. Tras la estancia en Camelot ya no podrá obviarla, el astrólogo sigue viéndose obligado a pagar a sus criaturas y ellas le pagan a él, se sugiere que se trata de algo habitual, nunca habían estado tan cerca sueño y dinero:

«Paulos de vez en cuando soñaba con bolsas llenas de oro, que las encontraba perdidas, o se las entregaban misteriosos amigos, que pasaban nocturnos, o le pedían escondite, que Paulos les concedía en la gran caja del reloj. Contando las monedas que cubrían los gastos del inglés de los «puzzles» se quedó dormido sobre los helechos. Alguien por él seguía contando, porque percibía claramente el chincar de las monedas [...]» (208)

2.3. Erotismo y ficción

El tema de la soledad creativa nos ha llevado a interesarnos por el tratamiento del erotismo en el texto, partimos para ello de la consideración de que el sexo es, tal vez, una de las formas más completas de comunicación. Dentro de la introspección del protagonista no deja de llamarnos la atención el reconocimiento por parte de Paulos de una impasibilidad que determinará su relación con los otros y que, creemos, es una característica fundamental del personaje. Disentimos pues de reflexiones como las de López Mourelle (2004) -quien considera a Paulos como al gran enamorado de la narrativa cunqueiriana y perfecta su relación con María- y de las de Pérez-Bustamante, según la cual el astrólogo:

«[...] Reencuentra a María, a la que conoció siendo ambos niños, y con ella el apasionado amor, y para sí mismo y para María, alza Paulos el mundo maravilloso de sus historias [...]. Es un amor intensísimo, un auténtico CENTRO que saca a los amantes y a la ciudad del tiempo por obra y gracia del soñador [...]» (223)¹³¹

Las escenas que protagonizan los dos amantes no nos parecen suficientes para hablar de «amor intensísimo», más si las pocas veces en que accedemos a la conciencia del protagonista en el momento en que piensa en María, nunca aparecen muestras de ese amor. Cuando sale de la ciudad, Paulos lamenta dejar a María, pero la joven aparece como un elemento más del mundo en el que es incapaz de integrarse, hasta que vislumbra la posibilidad de una nueva vida, sin ella. Justificamos la extensión de las citas para que quede claro que la evocación de María se difumina entre tanta información:

¹³¹ También Martínez Torró (1980: 94) llama la atención sobre la relación de Paulos y María: «*Los años del cometa* [sic] cuentan una maravillosa relación de amor entre Paulos y María, con ficciones de un elevado tono poético».

«Paulos había complicado casi sin darse cuenta el asunto de la influencia del cometa. Pudo haberlo resuelto [...] con una interpretación favorable, que augurase a la ciudad días felices. Se representaría la pieza con monstruos, fuegos y Filomena funámbula, del cómico Policarpos, y el añadido de una verbena. *Podía aprovechar la fiesta para casarse con María en la iglesia de San Miguel.* [...] Sí, mejor hubiese sido darle a la influencia del cometa un feliz final, y estar ahora mismo en casa, viendo a Claudina y Melusina desgranar el maíz amarillo, escuchando las horas en el reloj del salón, *esperando a que María apareciese con la taza de leche recién ordeñada...*» (166, el subrayado es nuestro)

«Tenía deseos de ver a María, de tomarla de las manos, de escucharla reír. Le apetecía la leche tibia de las tardes. Recordó el aroma del pan recién salido del horno [...] Le venían al magín a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantásticas. Paulos, silencioso, en la noche lluviosa, llegaría a su casa. Llamaría por Claudina, pero aparecerían las dos, tía y sobrina, medio dormidas aún, restregándose los ojos, sujetándose las faldas, encendiendo luces, preguntando si el señorito había cenado, calentando el caldo de repollo que había sobrado del almuerzo, batiendo huevos para una tortilla, poniendo en la mesa la rueda del dulce de membrillo, medio pan, la jarra verde con el vino nuevo, que ya iban tres días después de San Martín. Permanecería Paulos en la casa, sin decir a nadie que había regresado, sin ir a cobrar el mes de astrólogo ni las dietas de campo. *Al caer la tarde llegaría María, y hablarían de la boda, para cuando pasase el tiempo del adviento.* [...] *Y amando a María, no por eso* descuidaba de inventar unas miradas furtivas a Micol, correspondidas por los ojos negros, o a lady Catalina, correspondidas por los ojos verdes.» (232, el subrayado es nuestro)

«Paulos se imaginaba ahora la ciudad desierta, aterradas las gentes por las noticias de la bajada iracunda de Asad Tirónida II. [...] En la plaza junto a la fuente estaba *el cadáver de María* [...] Y Paulos no lloraba, no podía ni sabía llorar. Sin darse cuenta, pasaba a imaginarse *una vida nueva, sin María*, sin ciudad, lejos de todo recuerdo, lejos de todo deseo, apático, estudiando la ciencia que enseña a no soñar [...]» (236, el subrayado es nuestro)

Ya el primer momento de intimidad entre ambos es sospechoso, al reproducir Paulos la escena representada para Calamatti como Fabrizio. Recordemos que para Bustamante: «Con Calamatti Paulos aprende el sueño del amor, el placer de la literatura, del teatro [...], y la diferencia entre amor teatral y amor real.» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 222). No entendemos muy bien dónde puede verse la «diferencia entre amor teatral y amor real», dado que las primeras palabras de amor que oímos pronunciar al joven están impregnadas de teatralidad. González-Millán

(1991a: 122) insiste en la hipercodificación literaria que preside esta escena protagonizada por Paulos y Calamatti, modelo para la que sigue con María:

«É importante notar a desintegración semántica dunha situación que se inicia cunha referencia intertextual a unha novela de Stendhal, e péchase coa busca de refuxio no discurso teatral, unha modalidade textual que pón en evidencia, máis que ningunha outra, a mencionada tensión entre ficción e realidade, ao establecer os límites entre esta e as súas representación. A literaturización da diéxese é tan intensa que incluso Paulos proxecta o seu estado emocional nun monólogo, retoricamente hipercodificado, que ensaia repetidamente.»

En la primera ocasión que tenemos de ver al personaje enfrentado consigo mismo se habla del amor «que no era fuego del corazón, sino situaciones en las que, como en espejo, veía cómo se entregaba y recibía» (83). Claro que no debemos olvidar que se trata de esas mentiras en las que Paulos se reconoce más que en la realidad que lo rodea y así «era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto» (83), pero creemos que el sufrimiento que su carácter impasible proporciona al joven apoya nuestra lectura.

La actitud de Paulos refleja una fuerte dosis de narcisismo (SPITZMESSER 1995: 28, 75,76)¹³², causa o consecuencia de la imposibilidad de comunicar con sus semejantes, las introspecciones del protagonista nos delatan la conciencia que éste tiene de su impasibilidad: «En realidad, nada le alegraba ni le dolía. Se preguntaba si amaba a alguien.» (168)

Es cierto que María representa la relación afectiva más próxima que conoce el personaje, aunque el contacto físico nos es escamoteado y se limita a momentos en los que lo primordial es la fabulación, que cobra vida gracias a la interacción entre narrador y narratario. Resulta especialmente significativo que el fragmento que muestra lo más parecido a la unión de los amantes vaya seguido por la violenta intrusión autorial, el «Estos asuntos hay que contarlos así» (70) al que ya nos hemos referido.

No podemos decir que el sexo esté ausente de la vida de Paulos, en varios momentos aparecen referencias explícitas, cómo no a través de sueños y fabulaciones, pero siempre para mostrar una conflictividad que insiste en el aislamiento del personaje.

El sueño con Melusina redunda en imágenes eróticas. El intertexto bíblico insiste en el carácter de transgresión que cobra el encuentro entre el astrólogo y su joven criada, que no se llevará a término:

¹³² «En el narcisismo el único objeto de investidura es sí mismo, lo que produce una conciencia frágil de lo real; el exterior queda clausurado y la posibilidad de amor o de deseo permanecen al margen de la conformación del uno» (SEGADE LODEIRO 2005: 192).

«- ¡No la toques!

Era una voz antigua y paternal, como saliendo de caracola, una voz reconocible, acaso la de su tutor Fagildo [...]. Un letrado se interpuso entre él y Melusina. Decía lo mismo que la voz: «No la toques». Las grandes letras negras se unían y separaban, como fuelle de acordeón. Paulos sintió apagarse en él el irresistible impulso sexual, y se estremeció.» (154)¹³³

La escena con Julio César repite el impulso sexual que se frena antes de verse satisfecho:

«Los sexos habían dejado de existir, y solamente reconocía la presión terrible que pueden desencadenar dos carnes apasionadas. Pero, quizás en el límite mismo del abandono y el fuego, tuve un instante de lucidez, y con voz alterada, sí, pero segura, le pregunté: “Pero, ¿no habías perdido el cuerpo en los idus de marzo?”. ¡Tuve que sostenerlo antes de que rodase por el suelo, mortalmente herido!» (220)

Entendemos estos momentos como muestra de la incapacidad del personaje para establecer una verdadera comunicación con sus semejantes. Como bien dice Gonzalo Navajas (1987: 24):

«Una de las manifestaciones más intensas del binarismo yo/otro se produce a través de la sexualidad. El sexo implica al otro, establece nexos ineludibles con él. La sexualidad es un índice de la inevitabilidad de la extroversión hacia el otro ya que es un impulso primario que no puede ser suprimido.»

El autor incluye estas reflexiones en su análisis de la novela posmoderna, con la cual relacionamos pues el texto de Cunqueiro. Creemos necesario incluir todavía otras consideraciones de Gonzalo Navajas (1987: 25):

«La presentación de la sexualidad se justifica como un modo eficaz de perturbación de un código restrictivo. La manifestación del erotismo queda asimilada a una praxis radical. La experimentación con variantes sexuales minoritarias (desde la homosexualidad en *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo, a las aberraciones sexuales en *Juan sin tierra*) se relacionan con esta

¹³³ En *Fragmentos de Apocalipsis* encontramos un doble de Paulos en lo que a comportamiento, o más bien incapacidad sexual se refiere: don Justo Samaniego, el personaje permanece virgen a pesar de lo mayor que es, frenado en el «momento cumbre», como lo llama, por la voz paterna, que grita: «¿Qué vas a hacer ? ¡No te acuestes con tu madre !». Imposible no recordar la voz « antigua y paterna » que oye Paulos. Pero en la novela de Torrente incluso el doble de Paulos consigue su satisfacción sexual. Creemos que, para entender esta discrepancia, resulta útil apelar a la connotación metaficcional del erotismo en los dos textos, no debe de ser ajena a esta circunstancia la diferente relación que don Justo mantiene con la ficción. Resultan esclarecedoras las reflexiones de Antonio Gil (2001, 2003) acerca de la conexión erotismo-ficción en *La saga/fuga* de Torrente Ballester, que evidencian las connotaciones metaficcionales de la relación Bastida-Julia. En otro lugar (ÁLVAREZ 2006), realizamos una lectura contrastada del personaje torrentino y el cunqueiriano.

tendencia a convertir el erotismo en un modo de disidencia con un orden predominante.»

Nuestro texto incluye manifestaciones de esas variantes sexuales minoritarias de las que habla Gonzalo Navajas, con Julio César asistimos a la posibilidad de un encuentro homosexual¹³⁴, Melusina, por su parte, es presentada como una niña, no olvidemos además que Paulos ha perdido su naturaleza humana y se identifica en su sueño con el unicornio: «La desnudez de Melusina era la humana, pero la de Paulos era la desnudez animal, la desnudez de las bestias en los bosques y en las sabanas» (154).

Está claro, sin embargo, que no podemos considerar a nuestro protagonista como representante de la «disidencia con un orden predominante». Por un lado el astrólogo se detiene antes de pasar al acto, por otro relega esas fantasías a sus sueños, es cierto que éstos constituyen verdaderas vivencias para él, pero tales experiencias aparecen en ellos como algo que nuestro protagonista rechaza.

Hemos de insistir además en el importante componente narcisista de nuestro personaje, coherente con el narcisismo que supone toda obra metaficcional¹³⁵. Reflexionando sobre ambos aspectos nos ha llamado la atención el artículo de Manuel Segade Lodeiro (2005: 191) «*Fin de siècle mise en abyme*. Un relato de duelo narcisista para una genealogía de la modernidad», el autor evoca textos de las últimas décadas del XIX que recrean el mito de Narciso, y pone en evidencia la trascendencia metaficcional del mismo, así por ejemplo «En Gide, Narciso es un trasunto de la figura del artista. La subjetividad simbolista es la del creador», la lectura que nos ofrece del texto gideano nos lleva inmediatamente a pensar en *Cometa*: «Narciso es la metáfora que mejor resume un modelo de producción de la subjetividad que es también una sofisticada teoría sexual de la creatividad. Comienza así: *«Narciso era perfectamente hermoso —y esto porque era casto»* ». Segade Lodeiro cita todavía a otros autores y textos, resulta extremadamente tentador proponer un diálogo entre éstos y la última novela cunqueiriana:

« En la mirada androcéntrica del simbolismo, el hombre no debe apartar la vista de su reflejo, no debe conceder el deseo de lo otro a la mirada, caer en el placer inmediato del sexo. Narciso, enamorado de su propio reflejo, es una actitud moral. El gran héroe del simbolismo, el *Axël* Villiers de L'Isle Adam [...] lo

¹³⁴ Ana María Spitzmesser (1995: 138) se refiere a otra ocasión en la que Paulos se ve enfrentado a la homosexualidad, en la escena en que Calamatti muestra su admiración ante la «conversión» de Paulos en Fabrizio del Dongo: «Paulos no se inmuta; su personalidad narcisista se complace ante la admiración despertada en su tutor, y aunque permanece totalmente pasivo, lo cierto es que se deja querer. No le resulta difícil su actitud indiferente, quizás porque Calamatti no es atractivo [...] / Para demostrar su heterosexualidad, Paulos confiesa estar enamorado de una mujer casada [...] Se trata de un amor totalmente platónico, pero igualmente amenazado de castración [...] Paulos tendrá más tarde otro encuentro homosexual en su entrevista con Julio César, pero en esta ocasión sucumbe al atractivo de la figura varonil. Tiene que eliminarlo para salvarse de caer en la atracción de la transgresión. Al recordar que César ya está muerto y, por lo mismo no puede seducir a nadie, lo que mata es su propia tendencia a la homosexualidad no aceptada».

¹³⁵ Recordemos que precisamente uno de los clásicos de la teoría de la metaficción es el libro de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980).

expresa así: «Aunque lleve en mí mi propio exilio, quiero mantener en él mi soledad. Soy yo el que no quiere amar... ¡Mis sueños conocen otra luz!», Beaudelaire lo había asumido antes con el vértigo de la obviada: «Joder es aspirar a entrar en otro, y el artista no sale nunca de sí mismo»¹³⁶

Paulos repite «el tema de la inadecuación sexual y espiritual del personaje» que Spitzmesser considera una constante en la narrativa cunqueiriana: «Es notable que el sujeto cunqueiriano típico posea como característica innata la inadaptabilidad sexual que conlleva también la «impermeabilidad al amor [e] impenetrabilidad a la pasión» borgianas.» (SPITZMESSER 1995: 54)¹³⁷. Refiriéndose a la escena del unicornio Spitzmesser considera las figuras que aparecen en el pasaje como «metonimias del falo y la sexualidad incontrolada, amenazadas por la presencia del padre que encarna la prohibición del deseo y la castración del hijo» (144). No quisiéramos hacer un análisis psicoanalítico de nuestro personaje, pero el propio texto ofrece elementos claros que apenas precisan de interpretación, ya que es la voz paterna la que impide que en el sueño llegue a consumarse el acto¹³⁸.

Castradores y castrados

La imagen de la castración es una constante en la narrativa cunqueiriana, en *Cometa* repite el significado de oponente a la capacidad imaginativa que hemos reconocido en otras novelas, en *Sinbad* podíamos leer:

«A Sinbad no le gusta nada que suban a la tertulia los compradores persas de cueros y sebo, que le huelen mal, y *no saben hablar de otra cosa que del arte de la castración*, que siguen por Avicena, y de que bajó la ley de la moneda, y de mujeres, y *no creen nada de lo que se cuenta*, y están entre ellos *haciendo higas a escondidas al que relata*, y si sale una historia de un viaje por mar, escupen en la mano y dicen que una vez que fueron en una nao vomitaron» (*Sinbad*: 26, el subrayado es nuestro)

¹³⁶ En *Orestes* (40) la castidad y el sueño consiguen incluso vencer el poder devastador del tiempo, podemos leer: «Los eruditos en islas de la eterna juventud, o Floridas, coinciden en que tanto como la virtud del agua de la fuente de Juvencia, es necesario para la perpetua primavera corporal que el humano abandone todo apetito sensual y se dedique a perfeccionar un único sueño, que lo habitará todo».

¹³⁷ Contrasta con su lectura la de Concepción Sanfiz, aun considerando que la crítica sólo se ocupa de *Ulises*, *Orestes* y *Fanto*, y que habría que tener en cuenta la realización del tema en cada texto, creemos que no refleja la conflictividad del erotismo en las novelas cunqueirianas: «El sexo es para Cunqueiro una manifestación propia de la naturaleza humana, sin connotaciones negativas. No hay en sus novelas una sexualidad «oscura» o atormentada, [...] sino alegre y espontánea» (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 157). Sin embargo, en su análisis del amor y del erotismo que incluye en su estudio (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 94-171) encontramos muchas afirmaciones acertadas, que reflejan la singularidad de cada una de las tres novelas que constituyen su corpus, eliminaríamos, eso sí el «sin connotaciones negativas» (169), aspecto en el que la comparatista señala la divergencia con respecto al tratamiento del tema por parte de Calvino.

¹³⁸ Doval Liz (1986) privilegia la lectura psicoanalítica de la novela.

González Millán considera a los capadores: «personaxes cunha capacidade imaxinativa que parece estar totalmente reprimida; e como tales, exemplifican o modelo de antinarratorio» (1991a: 97). Se extiende más el crítico cunqueiriano (1991a: 50) refiriéndose a *Sinbad*, y en concreto a ese fragmento que hemos reproducido más arriba:

«para Sinbad os compradores persas representan un antídoto contra o poder de encantamento do seu acto narrativo. A descrición que deles se dá insiste nos eixes temáticos que Cunqueiro, ao longo de toda a súa narrativa, identifica cunha actitude antiimaxinativa e anticreativa: son, en primeiro lugar, personaxes relacionados co comercio e co diñeiro; «non saben senón falar da arte da capadura», oficio que contén unha clara connotación negativa doutra orde: esterilización imaxinativa (En *El año del cometa* aparece tamén a imaxe do «castrador» con connotacións semellantes) pero sobre todo, «non crén nada do que se conta» e mófanse do narrador, rasgos fundamentais do antinarratorio [...] Os mariñeiros, polo contrario, personifican a imaxe do receptor ideal que Cunqueiro textualiza insistentemente nas súas novelas»

Claro que generalizar puede resultar arriesgado, hay ocasiones en las que no parece conveniente actualizar esas connotaciones, en *Merlín* aparece un «príncipe capador» (85) que no podemos asimilar a los mercaderes de *Sinbad*¹³⁹, pero en general podemos afirmar el significado negativo de esos personajes, presentes igualmente en *Cometa*.

Se habla de castración desde una de las primeras ocasiones en que Paulos ejerce de soñador. El todavía niño convierte en «princesse de Caraman-Chimay» (54) a la mujer del capador, a la que conoce de las audiencias de Fagildo. Es la primera mujer con la que Paulos sueña un amor: « ¡Qué hermosa era, y cuánto lo amaba! Pero no les permitía acercarse el capador» (55). Durante dos páginas el capador y su mujer ocupan el centro de la narración estrechamente relacionados con la imaginación del joven, que comienza a desarrollarse, y con otros elementos axiales de la novela, como la figura de Julio César:

«- ¿Quién capó caballos cuando pasó Julio César? ¡Un abuelo mío! ¿Quién capó todo el vacuno de los carolingios? ¡Un abuelo mío! [...] Pues quiero un hijo que siga en el oficio. ¡Los Bernaldinos! ¡Célebres desde Julio César! ¡Ni un fallo!» (55)

El capador tiene a su lado a su bella esposa, y, según Fagildo «primero tendría dos niñas, y que después, Dios diría» (55), la incapacidad que reparte su oficio parece transmitírsela a Paulos, cuyo primer amor soñado no lo abandona, habla de la

¹³⁹ «el señor Rufás va para loco de Conjo, y la conveniencia que hay en curarlo es grande, que es el único que entre todos los arábigos reyes sabe volar en la alfombra mágica y cuándo se capan los camellos de guerra, y es costumbre que pase estos secretos de la ciencia a la hora de la muerte a su hijo más joven, y si le viene la locura completa, seguro es que se le irá el saber de tal viajar y también el de la castración» (*Merlín*: 80).

«princesse Caraman-Chimay» al signor Calamatti, quien relaciona la castración con su pupilo:

«- ¿Existe esa mujer?

Paulos se ruborizó. Le habían venido a la *memoria* las grandes damas de París, la joven mujer del capador, *con la que tanto había soñado*, con aquel andar pasito, la cabeza baja... *Le añadía ahora al recuerdo de la mujer* unas miradas a hurtadillas, una sonrisa que apenas osaba asomar.

-Sí.

- ¿Puedo saber su nombre?

Paulos bajó la cabeza, y dijo *con voz que a él mismo le sonó extrañamente apasionada*:

-Madame la princesse de Caraman-Chimay.

-¿Casada?

-Sí.

-¿El marido?

-Se distrae capando animales, cerdos, caballos, gatos.

- ¡*A tu edad sería terrible!* Si te pescase niño de siete u ocho años, te podrías ganar muy bien la vida [...]» (61, el subrayado es nuestro)

Nos interesaba incluir la cita por extenso para mostrar de qué manera el joven Paulos comienza a fabular, llevando a la práctica la técnica que consiste en unir experiencia, transmutada eso sí por la memoria, e imaginación. Nos interesa igualmente el desdoblamiento de Paulos, visible en ese: «con voz que a él mismo le sonó extrañamente apasionada», típico de un personaje que no hace a lo largo de la novela más que observarse y medir sus gestos, sus palabras. Todo ello se sobrepone a ese supuesto amor platónico juvenil. Todo queda en el mundo de los sueños, y ni siquiera en éstos el protagonista, como ya hemos visto, conseguirá unirse con otro ser. Podríamos pensar que, en efecto, Paulos ha sido castrado por el capador. De «hombre castrado» lo califica Ana María Spitzmesser (1995: 144) tras indagar en el significado de la escena del unicornio y en la incapacidad del personaje para la transgresión:

«el héroe siente alivio al recobrar su condición humana [tras su «transformación» en unicornio]. La represión es lo familiar. Una vez que el hombre aprende a vivir con ella, la desaparición del tabú inspira temor y desagrado. Por eso, aunque Paulos toca su frente, buscando instintivamente el cuerno-falo, se tranquiliza al ver que ha desaparecido. Ya no posee el falo, ya puede adoptar la existencia pacífica del hombre castrado, obediente al padre»

En *Cometa*, la imagen de la castración reivindica todo su significado negativo al aparecer en estrecha relación con el protagonista, el personaje de Cunqueiro que menos puede obviar el tema del sexo. Como otros personajes de otras novelas, lo intentará, y aquí es donde podemos referirnos a la verdadera castración que recorre los textos, ya no la de los castradores sino la de los castrados, muchos son los que tienen dificultades para establecer una relación afectiva o sexual, aunque en alguna novela la castración no es simbólica, Lino, el «tiple vaticano, muy bien castrado»

(*Orestes*: 51), que regenta el burdel de la Malena, es un capado que «sabía de cuentas» y posee habilidades que lo emparentan con los personajes positivamente valorizados por la narrativa cunqueiriana: «cantaba con mucho sentimiento los cuplés de moda» (52) y, sobre todo, es «algo novelero» y amigo de escuchar historias (52)¹⁴⁰.

Otros personajes no han sufrido físicamente esa castración, pero la imagen los acecha. El signor Calamatti reconoce su incapacidad amorosa y sufre de lo que considera una grave carencia:

«-¡Esto no te lo enseñarán en el Colegio Sforza! ¡Ah, el amor!
Ese cálido vaho, esa boca fresca que se acerca... ¡Contente, «cuore mio»! [...]
El signor Calamatti sudaba, se limpiaba el rostro con un pañuelo,
pedía a gritos un sorbete de lima al ayuda de cámara, se
derrumbaba en el sillón.
-¡Me muero sin saber lo que es amor! ¡Todo esto es teatro!»
(60)¹⁴¹

Es esa falta de amor la que parece determinar su predilección por el fragmento de *La Cartuja de Parma* que recitan, él primero, Paulos a continuación, y que actúa como modelo a seguir por el personaje: «Elle croira que je manque d'amour pour elle, tandis que c'est l'amour qui manque en moi» (60). Paulos sublima esa necesidad a través de sus historias, pero acabará por imponerse la insatisfacción, haciéndose visible en sus sueños y mostrando en última instancia la incapacidad del personaje para conseguir una verdadera comunicación con sus semejantes. Lo que le queda es la soledad. Incapaz de simpatizar con su entorno se vuelca sobre sí mismo y el texto lo hace con él. Las introspecciones del personaje toman cuerpo en la novela con la colaboración del narrador extradiegético, y con un efecto de

¹⁴⁰ En 1978 el autor publica un artículo titulado precisamente «Capados» (CUNQUEIRO 1996: 155-157): «Aún conservo una libreta de por allá los años cincuenta, en la que iba anotando nombre y circunstancias de capados, encontrados al azar de las cotidianas lecturas» (155), en el artículo se refiere a Pedro Abelardo y Dominicus «porque ambos fueron pedagogos, penenes a domicilio» (157), el primero aparece repetidamente en las páginas cunqueirianas, se trata en ambos casos de capados por intentar vivir su amor o su deseo sexual, lejos de capados simbólicos, como la mayoría de los personajes de las novelas.

¹⁴¹ En *Orestes* aparece también el motivo del personaje que sufre por no conocer el amor, el que se queja es el rey que visita a doña Inés: «Me casaron de siete con una de diecinueve que tenía capital [...] Cuando se murió, me di cuenta de que nunca supiera lo que es el amor [...] ¡Yo no quiero morirme sin saber lo que es amor! ¡Di en este tópico! Lo primero de todo es ponerme en dialogante de amor, aprender a suspirar» (214), e insiste: «¡Los años pasan, capitán! ¡No quiero morirme sin saber lo que es amor» (217). Precisamente en *Orestes* se halla la gran enamorada del amor de la literatura cunqueiriana, doña Inés, la protagonista de *A noite vai como um rio*, quien dice al capitán: «¡Nadie debería morir sin saber lo que es amor, capitán!», pero tampoco ella conseguirá establecer una relación satisfactoria. El personaje, muy parecido y muy diferente a Paulos, vive en el mundo de sus ensoñaciones, sedienta de afecto, será igualmente incapaz de comunicar con los que la rodean. Especialmente significativas son estas palabras de doña Inés: «¿Cabe amor en las letras de un libro? ¡Vete! ¡Mentira todo! ¡Palabras escritas! ¡Por el libro!» (220), nos recuerdan al «todo esto es teatro» de Calamatti. De nuevo la ambigüedad del texto cunqueiriano, si la literatura une en *Cometa* a los amantes, podemos decir que es también en gran medida responsable de su separación, al preferir finalmente Paulos su sueño a María.

realidad que no hace más que incrementar el patetismo de un personaje que sólo puede comunicarse consigo mismo.

Se van pues dibujando las líneas del fracaso del astrólogo. El tema de la castración, aunque sea simbólica, está en relación directa con su alienación y con su soledad. Vemos en este aspecto nuevas razones que justifican la sanción que recibe Paulos, incapaz de salir de los límites de su mente y de su cuerpo.

Por todo ello, además de como imagen del creador, resulta muy tentadora la posibilidad de interpretar a Paulos como imagen del texto, de un texto excesivamente autorreflexivo que se caracteriza por su obsesiva autorreferencia, lectura que se ve reforzada por la omnipresencia del joven en la novela, se apodera de ella hasta el punto de que podamos decir que los dos no son más que uno. No deja de ser significativo que ello suceda en el momento en el que la novela española se planteaba los riesgos de esa excesiva autorreferencialidad.

2.4. Desdoblamiento

El espejo aparece como la imagen de un desdoblamiento que será constante a lo largo de la novela. La primera y única descripción del personaje, o lo más parecido a una descripción, nos es ofrecida desde su perspectiva al contemplar su reflejo:

«Paulos seguía mirándose en el espejo, el alargado y pálido rostro, la boca gordezuela, las largas pestañas, los ojos negros, el largo pelo dejando ver la oreja derecha, y por el lado izquierdo cayéndole hasta los hombros.» (60)

Un poco más arriba, se nos advierte de que no es Paulos quien está ante el espejo, asistimos a una verdadera transformación, que lleva al propio narrador extradiegético a confundirse: «Era Fabrice quien hablaba, quien pensaba, quien sufría [...] Y el signor Calamatti le apretaba la mano a Fabrizio, digo a Paulos, un apretón que era a la vez una caricia estremecida» (60). El motivo se relaciona con la inestabilidad del protagonista, del que nunca sabemos qué siente o qué finge. También ante el espejo se convierte en unicornio: «Cuando Paulos metió su cabeza en la del unicornio, veía. Veía a Melusina, la sala, el regazo de la virgen, la distancia, su propia cabeza cérvida en el espejo» (155). Poco después sin embargo el mismo objeto sirve para tranquilizarlo:

«Corrió a mirarse en el espejo. No, no era unicorne. El pelo peinado hacia atrás, aparecía la comba y despejada frente. ¡Fuera no más que un gesto instintivo, que le quedara de su casi instantánea, pasada condición de unicornio!» (157)

Toda la escena del unicornio se desarrolla bajo el signo del espejo (recordemos que el astrólogo, para entrevistarse con Melusina sienta a ésta «debajo del espejo, en unos cojines» (151)), que se convierte así en el mejor símbolo del desdoblamiento

que tanta importancia tiene en la novela: de personalidades, de espacios, de tiempos¹⁴².

Ángeles Encinar señala uno de los rasgos del personaje de la novela actual: «La desintegración del yo es un fenómeno recurrente que se manifiesta mediante la división esquizofrénica de la personalidad, o la duplicación o multiplicación de los personajes» (ENCINAR 1990: 39). Es innegable la importancia de la desintegración del yo del astrólogo (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 17), una división esquizofrénica que viene anunciada desde la duplicación de los prólogos y que se hace explícita en varios momentos de la novela¹⁴³. A través de esa desintegración se pone en evidencia un autocuestionamiento que Morán Fraga (1990: 86, nota a pie de página) observa ya desde *Sinbad*, aunque «será o expoente ou elemento básico nos romances posteriores, nomeadamente *Fanto...* e *El año del cometa*», en esta última novela reconoce el crítico gallego «um verdadeiro estudo psicológico do protagonista Paulos Expectante». Al final de «La ciudad y los viajes» el desdoblamiento es tan evidente que el personaje se convierte en «espectador de sí mismo»:

«Se oía declamar, veía cómo secaba la sangre en el suelo, se asomaba por la puerta del Purgatorio, salía por la otra puerta mientras Arnau volvía lentamente «al fuoco che lo afina». Paulos no tenía bastantes huesos en la mente y en el alma para sostener la realidad personal de Paulos, y era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso muerto.» (82-83)

«¡Las señales! Paulos corría detrás de sí en busca de las señales de la influencia del cometa, de aquellas que imaginaba y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad.» (120)

«Paulos mismo, muchas veces, tenía dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebreedor de sus

¹⁴² El espejo, cuyas connotaciones metaficcionales son evidentes, es una figura recurrente en la novela cunqueiriana, ya nos hemos referido a un espejo de *Merlín*, en esa novela la cantidad de espejos es abrumadora, pero tal vez la mejor clave nos la dé una frase en la que el espejo se utiliza como comparación: «todo era como un engaño que se hiciera con espejo» (*Merlín*: 34), recordemos que «engaño», «mentiras» son en ocasiones sinónimos de sueño, y que puede resultar difícil distinguir si se trata de «un espejismo, o un sueño» (*Orestes*: 49). No podemos pasar por alto que el único espejo que figura en los títulos de los capítulos es «El espejo del moro», lo trae Alsir, quien dará a Felipe la «Novela del Pedo del Diablo» que éste incluirá en su relato. En *Orestes*, los espejos en los que Ifigenia refleja su sueño (39-40), parecen contribuir a mantenerla en una eterna juventud. En *Fanto* los personajes pasan «a través de un espejo» (58), se trata de la primera fuga del condottiero. El espejo, pues, conecta con otras realidades, con los sueños. En ocasiones, como en *Cometa*, en la que las implicaciones identitarias son tan evidentes, esa experiencia puede resultar desgarradora.

¹⁴³ Esa inestabilidad del yo parece ser algo inherente a la concepción cunqueiriana del hombre. Resultan interesantes las declaraciones del autor a propósito de una obra que se quedó en proyecto: «Tengo ya terminada una obra de teatro, que probablemente se estrenará en Madrid en septiembre. Ando trabajando ahora en otra pieza sobre Alfonso VI. Es un estudio sobre todos los Alfonsos VI que formaba Alfonso VI. Todos los hombres tenemos varios «yoes» dentro de nosotros mismos, que reaccionan de diferente manera ante una situación» (en NICOLÁS: 140-141).

imaginaciones. No, no era un demoníaco negador. El duelo se entablaba entre una creación y otra creación.» (204)

Las otras citas muestran que el desdoblamiento no es episódico, reaparece a lo largo de la novela y no hace sino agravarse. La reflexión que supone ese cuestionamiento nos lleva a considerar la interpretación de Cristina de la Torre, para quien (1988: 22): «La búsqueda de la propia identidad es el tema fundamental de la obra cunqueiriana»¹⁴⁴, en este caso esa búsqueda adquiere un claro contenido metaficcional. Desde muy pronto se hace evidente la rentabilidad creativa de la división interna que culminará en la imagen de los soñadores contrarios, llegado el momento las estrategias narrativas utilizadas nos permiten asistir a un diálogo entre éstos:

«-Muerto está, relincha el caballo, salen de la taberna unos bebedores de sábado con linternas...

Paulos transigía.

-Sería un asesino a sueldo de los barones de Caleta Gattinara, hermanos de doña Fiammetta, todos tuertos...» (204)

Es evidente que el enfrentamiento contribuye al fin a la creación de historias. El desdoblamiento parece aceptado por el personaje a partir de una concepción integradora que contempla la creatividad aneja a la escisión, pero el miedo a la dispersión persiste:

«Pero, mal que bien, con su contrario interior, que era *un inventor* más desgarrado y cruel, con humor negro, terminaba *concertándose en un punto*, aquel que correspondía a sus apetitos, que era uno solo, el apetito de Paulos, y por ende su veracidad humana. Lo peor sería encontrarse con un soñador lejano, que manejase invenciones contrarias, que tomaran cuerpo frente a las suyas, con terceras personas que desconocía, y otros intereses.» (205, el subrayado es nuestro)

En otras ocasiones el narrador extradiegético muestra, desde la perspectiva del personaje, las elucubraciones de éste, las señales de dialogismo son claras, pero el desdoblamiento no es tan violento:

¹⁴⁴ Sorprende, sin embargo, que la autora no contemple el sufrimiento que ésta conlleva: «El común denominador de los personajes de Cunqueiro es la búsqueda de la identidad de un modo no exclusivo sino totalizante una vez más. Aspiran ellos no a realizarse diferenciándose de los demás hombres sino, muy por el contrario, haciendo suyas las características ajenas como medio de enriquecimiento. No se trata sólo de ser uno mismo plenamente, sino de ser todos los que somos, fuimos, seremos, y ser todos los demás a un tiempo», parece anunciarse una plenitud lejos del conflicto importante que hallamos en algunas novelas, insiste Cristina de la Torre: «los personajes cunqueirianos anhelan hacerse otros, diversificándose sin perder un ápice de su individualidad», veremos a continuación que no será tan sencillo. Pero las reflexiones de la crítica cunqueiriana son interesantes para iluminar algunos fragmentos de *Cometa*, así la permanencia de todos los que hemos sido explica que «en la calavera del perro persista algo del cachorro», se refiere, claro, a la calavera de Mistral que Paulos encuentra en la ermita y a la transformación del cadáver en el primer prólogo: «El ansia de trascender los propios límites es fundamental para el proceso.[...] Esta cualidad es aún más evidente en el variable cadáver de Paulos que se torna uno distinto, de todos los que quiso ser, cada vez que lo destapan para identificarlo» (TORRE 1988: 53-54).

«Lo único que tenía de particular aquel cadáver [el de Asad Tirónida] era que en el brazo derecho, en el codo, tenía una segunda mano, una mano infantil. Pero Paulos tenía que dar otras señas de Asad, tenía que hacerlo alto, ancho de hombros, la nariz aguileña de los <condottiere> » (229).

Por las citas que acabamos de incluir, apreciamos que este motivo está presente en nuestro texto desde el comienzo, pero se convierte en una preocupación acuciante para el protagonista a medida que avanza la historia. Paulos comparte las inquietudes identitarias de los otros protagonistas de las novelas cunqueirianas, pero ahora se tiñen de un significado metaliterario todavía más evidente. El astrólogo acepta la rentabilidad de una escisión que ayuda a la creación de mundos soñados, pero teme al mismo tiempo el aislamiento que acompaña al soñador.

El desdoblamiento del personaje permite su aparición en un nivel diegético inferior. Ya nos hemos referido al estudiar la voz narrativa a la importancia del nivel pseudodiegético, gracias al cual tenemos la impresión de acceder a los sueños del protagonista con una extraordinaria sensación de inmediatez, y a través de la voz del narrador extradiegético. En esos momentos, Paulos se convierte en uno de sus propios personajes, y dialoga de igual a igual con las otras criaturas por él creadas: conversa con David, visita a Arturo en Camelot, corre a buscar la ayuda de mister Grig.

La siguiente cita muestra un ejemplo de uno de los desdoblamientos del astrólogo lucernés, constantes a lo largo de las dos últimas partes:

«Un intérprete explicaba que el perro, pese a estar muerto, como lo probaba el que parte de él fuese ya esqueleto, por amor de Paulos había continuado el viaje, a dar la noticia de David a la ciudad. Metían al perro en el frigorífico, para que se conservase sin más deterioro hasta la llegada de Paulos. El intérprete era el propio Paulos, de pie junto al mapamundo» (179)

Uno de los personajes de Paulos sufre igualmente de esa escisión interna, el propio texto establece el paralelismo entre ambos:

«Por las mañanas, al despertar, que lo tenía muy malo [...] el rey intentaba quitarse del magín los puentes, que el sueño de ellos le cargaba más aparente y recio en las madrugadas, pero no podía. *Como si fuesen dos Asad II*, el uno soñando con puentes, y el otro queriendo volver a violinistas y bailarinas. *Los soñadores contrarios, tesis que a veces dilucidaba Paulos.*» (211, el subrayado es nuestro)

La impresión de desdoblamiento se incrementa así con la técnica de la especularidad, que, estamos viendo a lo largo de todo nuestro trabajo, contribuye a convertir esta última novela en un concentrado de autorreflexividad¹⁴⁵.

Fanto

De todos los protagonistas cunqueirianos tal vez sea Fanto el que, junto con Paulos, más sufra de la escisión de su personalidad. Antonio Gil señala cierta conexión entre ambos personajes, el crítico y teórico incluye esta reflexión mostrando la singularidad de *Cometa* dentro de la novelística cunqueiriana:

«[...] no está protagonizado [*Cometa*] por ningún Merlín, Ulises, Sinbad u Orestes, sino por el personaje de Paulos, de quien no reconocemos ningún «ilustre homónimo», característica que comparte con los personajes del Sochantre y con el de Fanto Fantini, en el conjunto de la novelística del autor.» (GIL GONZÁLEZ 2001:162)

También Fanto sufre una constante crisis de identidad, de la que es, como en el caso de Paulos, en parte responsable su tutor, el señor Capdevilla, un soñador, según el texto, que prepara auténticas representaciones, que nos recuerdan las que protagonizaba Paulos con Fagildo, aunque estas últimas quedaban en un ámbito privado:

«Porque el signor Capdevilla era un soñador de aventuras y memorión de libros artúricos y amadiseos, y por si había ocasión de que el mozo Fanto Fantini della Gherardesca conociese en las posadas a una noble y rica dama, propicia al matrimonio, llevaban ensayado que cuando entrasen el patio de un mesón, se apearía primero de su ruano el anciano, quien quitándose el sombrero de viaje, de ala ancha, tendría la brida de «Artemisa», mientras el mozo saltaba al suelo. La gente que estaba en el mesón, ya de almuerzo, ya para pasar la noche, salía a la puerta por ver quién llegaba, y cuando Capovilla veía que ya estaba presente todo el público, le hacía una seña a Fanto.» (*Fanto*: 31)

¹⁴⁵ Y la especularidad nos lleva de nuevo a la imagen del espejo. Ródenas de Moya (1998: 11) resume a la perfección las connotaciones metaficcionales de la misma al comienzo de su libro *Los espejos del novelista*: «El novelista cuenta lo que ve en un espejo, pero no sabemos ni qué ve ni cómo es ese espejo. Los espejos son muchedumbre y muestran sólo el orden de las cosas de quien los mira [...] Cuando la novela es un stendhaliano espejo paseado a lo largo del camino recoge, más que una *tranche de vie*, un pedazo de esa compleja abstracción hecha de objetos y relaciones conceptuales que hemos tramado para movernos. A eso tendemos a llamarlo realismo. A comienzos del siglo XX semejante espejo dejó de interesar a los artistas [...] En cada [espejo] se refractaba un universo distinto e inexorable y la exploración de sus recovecos y sótanos, de la subjetividad inmanente y su fragua de verdades [...] Pero quien juega a los espejos, si no se deslumbra o los hace añicos, acaba involucrado en algún laberinto especular [...] El escritor se ve capturado, y con él su quehacer, en el azogue y, autocomplaciente, cede al halago de hablar de sí mismo, de su escritura, de las argucias y astucias del oficio. La silueta del novelista y su novela invaden el espacio que antes pertenecía al camino o la *pintura* del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose»

Fanto es peor alumno que Paulos, el señor Capdevilla no consigue inculcar en su sobrino sus anhelos de ficción, incluimos ahora una cita cuya comparación con un fragmento de *Cometa* resulta especialmente significativo, sobre todo sabiendo que en *Fanto* la cita corresponde al tutor y en *Cometa* al pupilo, en los dos casos se trata de posibles planes para el futuro, en los que la imaginación desempeña un importante papel:

«-Mira tú, Fanto amigo, como podíamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia, hijo en busca de su padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte acecha.» (*Fanto*: 33)

«-Podíamos tener con nuestro dinero una cosa en cada país.

-¿Por ejemplo?

-En una jaula, un pájaro raro y que cantase, o unas botas en una taberna como la de Marcos. Yo llego de viaje, me lavo los pies, y me pongo las botas nuevas, secas, que las que traía puestas las he metido en los charcos del camino. Un pájaro en Sevilla, las botas en Irlanda, en Hungría unos pantalones nuevos, y así, variado. Tú podrías escribirle a los otros ermitaños pidiéndoles ayuda.» (*Cometa*: 53)

Como Paulos, Fanto vive mal la división interna que produce el llevar esa vida de continuas fabulaciones:

«¡Lanzarote del Lago, duque de Provenza, sobrino del Imperante! Fanto despertaba sobresaltado, dejaba la cama, y se asomaba a la noche y a las estrellas, y a la viajera luna. No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en él, y buscaba quedarse con uno solo, hacerlo verdadero, destruir todo lo que le impidiese avanzar hacia ese ser humano único, que tenía un nombre y unos deseos.» (*Fanto*: 34)¹⁴⁶

Pero no creemos que se pueda afirmar, como hace Antonio Gil, que :

«Paulos, a diferencia de Ulises, Orestes o Fanto, no acude a modelos de conducta reconocidamente librescos. Paulos reclama

¹⁴⁶ La cita sería mucho más amplia, no la reproducimos entera porque no podemos seguir extendiéndonos en mostrar estos paralelismos que nos parecen ya demostrados, pero este fragmento de *Fanto*, que ocupa las páginas 34-36, parece ser el precedente de las tan profusamente citadas páginas 80-84 de *Cometa*. Al oponer ambos textos vemos todo lo que de común y diferente existe entre los dos personajes, en ambas escenas está presente, además del desdoblamiento, la melancolía, incluso las dos terminan con referencia a un caballo, degradado por la narración: «[...] en el patio del mesón «Artemisia» contemplaba con sorpresa y melancolía al caballo del cavaliere, un castrado ruano colitrenzado, que osaba mirarla a los ojos y relinchar. Cada quisque sueña lo que puede» (*Fanto*: 36). «Paulos abrió las ventanas y esperó [...] el relincho de Aquiles. Esperó inútilmente. Los muchos años de sujeto de lámina le habían aplastado en demasía el pecho a Aquiles, y apenas podía acoger en sus pulmones ni la vigésima parte de lo que precisa un relincho inaugural de potro precoz. Fue una mala imitación, a escala humana, de un relincho hípico. Aquiles derramó una lágrima, y cabizbajo volvió a la lámina inglesa» (*Cometa*: 84).

para sí una identidad verdadera, que no se oculte tras el fingimiento, ante diferentes públicos, de personalidades imaginarias y míticas.» (2001: 172)

Acepta Antonio Gil que «se sigue acudiendo a la modelación paródica de la narración en torno a motivos intertextuales» (2001: 172, nota a pie de página). No conseguimos encontrar ahí un verdadero contraste con el condottiero. En los momentos en los que la crisis de Paulos es evidente asistimos a un desdoblamiento que nos recuerda los de Fanto. Tampoco creemos acertada la cita que escoge Antonio Gil para apoyar su interpretación: «-¡Me llamo Paulos y vivo en un país del Mediodía! Paulos nunca daba otro nombre que no fuese el suyo» (185), esta afirmación del narrador es claramente irónica, ya que antecede el relato de una aventura de Paulos en la que éste, resucitando la intertextualidad con el texto de Stendhal:

«Antes de huir de los pasos que se avecinaban, dijo con la voz más estremecida que pudo, con la voz misma del signor Calamatti recitando a Fabrizio del Dongo:
-¡Soy Beltenebros!» (187)

La diferencia entre los dos personajes reside fundamentalmente en el significado metaficcional que acompaña al personaje de Paulos, o, más bien, en la complejidad del significado metaficcional del personaje de Paulos, que reúne y supera el del señor Capdevilla, de Fanto, de Botelus, y aun de otros personajes de la penúltima novela. Si el condottiero vive ese conflicto interno como puro desgarramiento estéril que impide el surgir de su propia personalidad, Paulos es consciente de que se trata al fin de una premisa de la creación. Por ello creemos que el comentario de Elena Quiroga a propósito del condottiero se aplica mejor al personaje de Paulos, Fanto es un actor, no un creador:

«Fanto Fantini della Gherardesca es Fanto y es Lanzarote del Lago, y el Duque de Provenza y sobrino del Imperante. No los representa, los vive, le sobresaltan [...] El creador que se convierte en sus criaturas, que no las puede desgajar de sí mismo, que absorben y viven de él, en su encierro mental. ¿Álvaro nos está hablando de sí mismo?» (QUIROGA 1984: 97)

Orestes

No nos resistimos, al evocar a Fanto en razón de los problemas identitarios que comparte con Paulos, a introducir un recuerdo a un personaje cunqueiriano en el que se plantean cuestiones semejantes aunque con significativas diferencias: Orestes¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Nos referimos a estos tres personajes porque se trata de aquellos en los que esta cuestión se convierte en conflictiva, hemos de tener en cuenta sin embargo que: «El tránsito de un modo de ser a otro está en la biografía de todos los personajes de Cunqueiro; algunos inventan sus vidas sacándolas de su propia imaginación, pero la mayoría sustituye su propia realidad por las de otros con los que se identifican. Generalmente toman como punto de referencia modelos literarios: Sinbad se comporta al modo de los prósperos y audaces marineros que la tradición literaria nos dejó recorriendo los mares

El esperado Orestes, cuando al fin se persona en el texto, resulta ser otro personaje solitario. La «soledad vagabunda» (160) a la que lo obliga su misión, lo lleva a desear la compañía de los otros, imagina situaciones en las que no estaría tan solo:

«Tendría, en primer lugar, la amistad del río, y la de las gentes de la ribera, pescadores y carpinteros. Un día señalado le traerían los tales peces de regalo, pan y vino, y le mostrarían sus mujeres y sus hijos, todos vestidos de fiesta. Con ellos iría a la isla, o la colina, un músico, un tocador de dulzaina y tamboril, o de gaita de pastor, y Orestes se vería obligado a hablarles paternal, a darles las gracias.» (160)¹⁴⁸

La realidad es muy otra: «Orestes no tenía amigos. Le gustaría mucho tener amigos» (162). Por eso busca en su deambular el contacto con todos los que encuentra. Su capacidad imaginativa le ayuda a sobrellevar esa terrible soledad, pasa el tiempo inventando situaciones diferentes a la suya propia: «Tiene amigos a los que coger del brazo y hacerles confidencias. Tiene amigos que le dicen que son sus amigos, y chocan los vasos de vino y beben los dos demoradamente, y cuando posan los vasos en la mesa se sonríen» (162). Como el último protagonista cunqueiriano, el Atrida se muestra incapaz de establecer relaciones humanas satisfactorias que alivien su terrible soledad.

En el caso de Orestes también está presente el cambio de personalidad, el no ser uno mismo, aunque este tema tome ahora una dirección muy diferente a la de *Fanto* y *Cometa*. Orestes querría no ser Orestes. Fanto quiere ser Fanto y sólo Fanto. Paulos teme, y disfruta, sus continuos desdoblamientos. El hijo de Agamenón comienza aceptando cumplir su destino, pero no tiene prisa por llegar:

«Orestes vacilaba entre emprender el viaje hacia su ciudad por tierra firme o por mar. En cualquiera de los dos casos pensaba tomar el camino muy lejos, en el lugar más distante y adonde no hubiese llegado la noticia de la tragedia. Podría así inventarse más fácilmente nombres y patrias, motivos del viaje, que podían ser búsquedas de cosas extraordinarias, y corriéndose la noticia de que viajaba con tal fin un joven caballero, nadie sospecharía que fuese Orestes. Y en la etapa siguiente, ya era otro joven caballero, de otra patria, con otro motivo.» (165)

de Oriente; el joven Ulises juega a fingirse famosos héroes de ficción cada vez que habla ante un auditorio» (CRIADO MARTÍNEZ 2004: 113). Para Ninfa Criado, Cunqueiro resuelve esta cuestión de modo dramático, según la autora se halla en su obra «como tema trágico la conciencia de la propia falta de unidad interior. Su novela presenta la disociación de una personalidad en varias facetas, y para permitir al lector el acceso al interior del conflicto, a la oposición del ser y el parecer [...] no acude [...] a recursos puramente narrativos, sino, como en el teatro, al testimonio hablado de los personajes en acción» (CRIADO MARTÍNEZ 2004: 118)

¹⁴⁸ Sueños de socialización que recuerdan a los de Paulos a su vuelta a la ciudad, ya hemos citado este fragmento, pero nos interesa contrastarlo directamente con el que acabamos de citar: «A Paulos se le ocurría avisar a todas las mujeres a las que Fagildo les había profetizado un hijo, y si niño o niña, y conocer a todos. Se tratarían como parientes, se visitarían, se harían regalos, casarían entre ellos» (59).

Y sin embargo no se atreve a contradecir su destino. En una de sus paradas se hace amigo de un tirano, pero «No quiso quedarse allí, al servicio del tirano, aunque éste le ofrecía cambiarle el nombre» (179). Debe respetar su papel, teme, además, defraudar las expectativas, y en eso reconocemos a Paulos, pendiente siempre, de las reacciones de los demás:

«Podría haber quedado si, contrariando a Electra, no hubiese dicho que viajaba a Micenas a cumplir con la obligación de una venganza. Pero habiéndolo dicho, todos los que lo habían oído estarían pendientes de él, del día de su marcha, y si se retrasaba en partir comenzarían las murmuraciones.» (179)

Ésa es la tragedia de Orestes, Hamlet irresoluto, no se atreve a rebelarse contra su personaje, pero tampoco a vivirlo. Su periplo es absurdo y estéril. Resulta sin embargo interesante contrastar al personaje que conocemos en la tercera parte de la novela con la imagen del personaje que planea por el reino de Egisto. Orestes es allí el cometa, que todos esperan, tal vez Paulos le envidiaría la talla que tiene para la gente de Micenas; ausente, Orestes decide de alguna manera el destino de todos los pobladores del reino, que viven esperando. El pobre Orestes, que al fin conocemos solo, triste, incapaz de asumir su responsabilidad, así como también incapaz de huir de ella, tiene sin saberlo el control sobre todo Micenas, lo que sería el deseo mayor de Paulos.

2.5. Destrucción creativa

La intención de Paulos es clara: el control. Ana María Spitzmesser (1995: 132) se refiere a este tema:

«el protagonista comprende, en una dramática anagnórisis, que el conocimiento es un arma de la sociedad represiva para mejor dominar y controlar al pueblo y que el ser un «héroe del conocimiento» no significa nada si no viene acompañado por el aspecto práctico del ser «héroe de la libertad». Como Paulos acaba comprendiendo a su costa, lo cognoscitivo es inoperante a menos que se traduzca en praxis»

Paulos acaba siendo consciente de lo que se presenta, en efecto, como una incapacidad por su parte, pero ello no hace sino poner todavía más en evidencia su deseo de «dominar y controlar al pueblo», al que tiene en vilo con el asunto del cometa, que pretende manejar a su antojo. En dos oportunidades se nos dice qué quiere realmente el personaje: destruir y controlar.

Disentimos de la lectura de Pérez-Bustamante cuando ve una clara estructura actancial que tiene como sujeto a Paulos «cuyo objeto es la transformación del mundo mediante y a la medida de sus sueños». El ayudante principal sería la imaginación del joven y el oponente principal el debilitamiento «hasta llegar a la ausencia de la imaginación, lo que se traduce en la destrucción de los sueños y,

finalmente, en la destrucción del sujeto» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 230). El único objeto que podemos señalar como claramente deseado por el personaje es el deseo de control. Nos enfrentamos a un programa narrativo que muestra la ambición del personaje y del cual el programa del astrólogo es meramente subsidiario, lo que se pondrá en evidencia es su ensimismamiento narcisista, Paulos mima sin convencimiento la inquietud social del héroe. El programa principal no culminará con éxito al no conseguir el sujeto el saber necesario para ejercer el deseado control.

En cualquier caso es evidente que Paulos se aplica su poder creador y construye su propio personaje, el astrólogo que se ha propuesto, como buen héroe, salvar a la ciudad. La conciencia, expresada por el propio Paulos, de la farsa que ha levantado impide que nos identifiquemos con este programa, según la continua oscilación entre consolidación-desintegración de la diégesis que González Millán (1991a, especialmente el capítulo «A fabulación desintegrada» 129-152)) señala como característica de la narrativa cunqueiriana, así se alternan los fragmentos que ofrecen la ilusión de un personaje integrado en una diégesis coherente con otros que desvelan su inconsistencia.

Control y destrucción son dos premisas de la creación. Creemos que se ha dado demasiada importancia a la idea de destrucción en las novelas de Cunqueiro y especialmente en esta última, o más bien que se ha entendido mal. En ocasiones se le supone al autor un nihilismo que cuadra con la calificación de posmoderna de su narrativa o parte de ella. Nada más lejano de las propuestas de su novelística.

El mismo texto establece los paralelismos entre destrucción y creación, sobre todo en el enfrentamiento con el soñador contrario. Si Paulos destruye es para seguir creando, o para crear a partir de las ruinas. Desde muy temprano se establece una dependencia explícita entre los actos de destrucción y creación:

«Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, *el más secreto impulso de Paulos era destruir*.
-¿Veis? ¡Las muñecas de la infanta Berita! Dentro, nada, serrín. Pero inmediatamente le aterraba la tierra yerma, y entonces *levantaba una torre oscura* en las cercanías de Milán.» (83, el subrayado es nuestro)

Más adelante la idea de destrucción toma cuerpo en el soñador contrario:

«Esto era posible mientras, en otro lugar, no hubiese otro soñador, ese soñador contrario que había imaginado más de una vez, cada uno moviendo las piezas de sus sueños como sobre el tablero las suyas los jugadores de ajedrez. Paulos mismo, muchas veces tenía *dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones*. No, no era un demoníaco negador. El duelo se entablaba entre una creación y otra creación.» (202-203, el subrayado es nuestro)

El duelo es al fin fructífero, y Paulos es consciente de ello, la inquietud que no lo abandona se debe más bien al ansia de control, permanente en el personaje y que le hace olvidar algo fundamental, la independencia de los mundos creados. Paulos sufre de no poder convencer a David y a los otros reyes de ayudarlo en su propósito. Sus criaturas cobran una independencia que irrita al creador: « ¡Otro como él, aquel David, rey de Jerusalén! ¿Cómo entrar en sus sueños, elegirlos, mezclarlos de manera que en ellos surgiera la visión casi sacra de la ayuda?» (175), es entonces cuando Paulos siente cómo disminuye su capacidad inventiva: «No lograba Paulos imaginar lo que impulsaría a David a tomar parte en la batalla» (175). Tal vez necesitaría que un Augusto Pérez le recordara: «yo no debo estar sometido a lo que llama usted su real gana, a su capricho. Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna...» (UNAMUNO 1987: 280). También a don Miguel de Unamuno le irrita que su personaje se niegue a realizar su voluntad y proclame su independencia. El *Cometa* va más allá que la novela unamuniana y nos da la oportunidad de contemplar al creador sobrevivido por los entes que ha creado su imaginación.

La ambigüedad cunqueiriana consigue mostrar la relación de filiación entre personaje y autor, y la superioridad del primero, que, consciente de su condición de criatura, es capaz de dar lecciones a su creador. El ejemplo más conseguido lo encontramos en mister Grig, el inglés de los puzzles reconoce a Paulos como creador: « ¡Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, qué bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando!» (227), pero será él quien tenga que tranquilizar a un Paulos que corre a pedirle ayuda en varias ocasiones¹⁴⁹.

Llegamos así al final de la novela, que ha sido desvirtuado por parte de la crítica que concentra su atención en el penúltimo párrafo¹⁵⁰:

«Inició la carrera, eso sí, pero a los tres pasos justos ya estaba muerto. No llegó a apoyar la mano en aquella piedra verde de la

¹⁴⁹ En *La Saga/fuga de J.B.*, encontramos un caso similar y bien diferente, ya que para empezar se hallan simplificados los niveles diegéticos con respecto a *Cometa*. El creador torrentino, a diferencia del cunqueiriano, parece consciente de la lógica ficcional y de la independencia que ésta confiere a sus criaturas. En *La Saga*, cuando Jacinto Barallobre se rebela, el creador no puede más que aceptar la libertad del personaje. Recordemos que el autor pretende rectificar una escena para evitar la muerte de Clotilde. Los personajes representan la escena de nuevo, y de nuevo mata Jacinto a su hermana. Oigamos la discusión entre creador y personaje: « [...] Habrá que seguir tachando y reformando. » « Inútil. Me hagas como me hagas, siempre acabaré matándola [...] » » (TORRENTE BALLESTER 1973: 566). En *Cometa* la situación se da en un nivel diégetico inferior. Escribe Ana M. Dotras (1994: 180): «La conciencia artística, una de cuyas manifestaciones es la no disimulada presencia autorial en la obra, también puede hallarse en la autoconsciencia del personaje —que es una de las formas en que se proyecta la problemática en torno a las relaciones entre el escritor y su obra. Además, algunos de los problemas, como pueden ser, entre otros, la génesis, la creación o la relación del personaje con un determinado contexto en el que se haya inserto, forman parte de la tematización, dentro de la reflexión crítica y/o autocrítica, de los diferentes tipos de problemas que la creación literaria le plantea al escritor».

¹⁵⁰ «A novela conclúe, e significativamente toda a produción narrativa de Cunqueiro, cun comentario metatextual do narrador extradiéxético que se fai finalmente co control absoluto do proceso narrativo e intenta impor a súa propia lectura da diéxese, silenciando outras posibles interpretacións suxeridas pola novela» (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991a: 64), a continuación el crítico incluye la cita de la novela que reproducimos arriba.

paredilla que había contemplado un instante antes de la arrancada. Estaba muerto. Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. Pantalones de extranjero! Otra de las razones, y quizá la principal y la primera, fue que había dejado de soñar. Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros, Paulos el soñador, sino un joven rico y ocioso, como cualquier otro, en una ciudad provinciana.» (237)

Pero la novela no termina ahí:

«Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes. Desde la ciudad venía volando una paloma mensajera, por ver si había llegado hasta el lugar de la muerte el lamento desesperado de María. Al pasar sobre las terrazas, había degollado los lirios tardíos y deshojado las rosas de otoño.» (237)

La aventura de Paulos no termina en la nada, no es una aventura estéril, sino que proclama la permanencia de la ficción, por encima de cualquier contingencia. El creador muere, pero sus criaturas permanecen, lo sobreviven. Disentimos pues de afirmaciones como las de González-Millán (1991a: 149) cuando dice que «a reducción á nada é o destino último dos sonhos de Paulos», precisamente esos sueños persisten y resisten a la destrucción. Más tarde insiste el crítico en la idea: «O esgotamento do personaxe, e con el o do texto, é visible nos últimos momentos da novela. A imaxinación de Paulos só concibe a destrucción, unha destrucción que afecta á imaxinación mesma» (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991a: 151).

Si podemos admitir afirmaciones tales referidas al personaje en un nivel diegético, creemos que el nivel enunciativo desmiente esa lectura, algo que no parece contemplar el crítico cunqueiriano:

«Tempo de <destrucción>, denominación que adquire un especial significado cando se constata que *EAC* é a última novela de Cunqueiro, e que toda a súa narrativa, dende os primeiros relatos, se proxecta cara á autodestrucción narrativa e textual.» (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991a: 151)

Nos acercamos en nuestra lectura a la de Pérez-Bustamante (1991a: 263):

«En *Cometa* se produce la ulterior identificación de Eros y Tánatos: crear es destruir, el deseo de crear es un deseo de destruir, la creación es destructiva y la destrucción es creativa. [...] Seguimos dentro de un régimen conciliatorio de la imaginación, aunque cada vez menos optimista, más lúcido.»

Aunque Gil González (2006: 373) expresa de manera más precisa nuestra interpretación de este final:

«en las últimas líneas del texto, e incluso aniquilado simbólicamente el *soñador-autor-narrador* cunqueiriano, permanecen en pie, recordando la triunfal inmanencia del universo tejido en las palabras de la ficción, los héroes soñados de la diégesis»

Paulos paga con su muerte muchos errores, entre ellos el de haber sido demasiado soberbio y haber subestimado la independencia de los mundos de ficción por él creados, que se impondrá finalmente. Lo que es innegable es la evolución de un motivo ya presente en la narrativa cunqueiriana. Habíamos visto que en la primera novela Merlín sacrificaba a su criatura en una afirmación de su superioridad, en Paulos tenemos el ejemplo contrario, la destrucción definitiva (y discutible) alcanza ahora sólo al creador¹⁵¹.

Ahora que nos ocupamos del final de la novela nos interesa reproducir los comentarios que sobre el mismo realiza Martínez Torrón (1980: 99), para el crítico se trata de un final:

«magnífico pero apresurado [...] En este final se evidencia una impresión que da la narrativa de Cunqueiro: como si de repente no supiera ya qué hacer con los personajes, con los que ya ha disfrutado bastante, o no fuera realmente capaz de matarlos o hacerlos desaparecer, y tiene que hacerlo de manera atropellada»

Martínez Torrón (1980: 99) hace a continuación referencia a que este final «enlaza con el principio de forma circular. La narración podría aquí empezar de nuevo», el efecto de eterno retorno es favorecido por la estructura circular, y pese a la presencia de una figura de límite tan clara como la muerte no resulta el texto totalmente clausurado. Pero más que atropellado, creemos que el final de la novela

¹⁵¹ Resulta llamativo que la crítica se haya obsesionado con la idea de destrucción que aparecería concentrada en *Cometa*. El propio Cunqueiro se refiere a este aspecto, al que reconoce una dimensión existencial, como una constante dentro de sus narraciones: «nestes libros, por exemplo, no *Sinbad* e en moitos outros libros meus, o final é a destrucción, a caída de todo. Sinbad vólvese cego, ten lagoas: non hai tal nave *Venadita*, non hai estaleiros en Basora, non hai nada, en fin, non hai nin sequera o mar. Pois é un pouco a preparación deste grande desengano final da vida que parece resumir tódalas vidas e que eu creo que dun xeito ou doutro, nun intre dado da súa existencia, todo home ten este momento no que cre que nada foi verdade e que o que el viviu foron momentos de sonhos e quixo salvarse por medio deles e ó final pois non hai nada. Por exemplo, no *Romeo e Xulieta* que eu meto en *As crónicas do Sochantre*, non sei se se lembran, estase a ler a carta de Romeo a Xulieta. Por fin, queda o papel alí e cando vai a rapaza resulta ser un papel do concello de Crozón e non había nin Romeo, nin memorias, nin lirios: non había nada, claro» (en NICOLÁS 1994: 129). Aunque podríamos contradecirlo con sus propias palabras, sí que había algo, sí que queda algo, como en *Cometa*: «Todos terminan mal [...] en medio de un gran fracaso, y todos ellos tuvieron grandes sueños para bien pequeñas e inútiles acciones... Pero quedan los sueños [...], la imaginación, que no es esa potencia de error denunciada por Pascal y mirada con desconfianza por los racionalistas, sino el fermento necesario de todas las formas superiores de la actividad creadora» (en QUIROGA 1984: 107).

proporciona la impresión de ser arbitrario. Ya hemos visto que las técnicas de desrealización, y la confusión propiciada por el texto favorecen en algunos momentos la confusión entre los niveles diegéticos, ¿estamos en el mundo de Paulos o en el de los sueños de Paulos?, el desdoblamiento del personaje no hace más que aumentar la confusión. Sin duda hay razones para plantearse si no forma parte ese final de otro sueño más del astrólogo, si la narración se termina como también podría continuar, y de hecho continúa en los prólogos. Al final del segundo capítulo (230) vemos a Paulos curado por María, vuelto a la ciudad tras la aventura de la batalla, reproduciendo el esquema de las escenas de fabulación que ya conocemos entre ellos:

«-¿No le tuviste miedo? –le preguntaba María, sentada a sus pies, curándole con agua desinfectante, y pintándole luego en ellos un pájaro con las alas abiertas en el vuelo, con tintura de yodo sobre unos arañazos en la rodilla izquierda.

-Fue, María querida, que vino una flecha de través, y yo la golpeé con mi espada cuando venía camino de mi corazón, y la hice caer al suelo, pero no pude evitar que el alambre espinoso que sujetaba a popa las plumas me rozase la rodilla izquierda.

María le hacía beber la leche recién ordenada, como todas las tardes, y se iba de puntillas cuando Paulos, fatigado de las largas jornadas militares, se quedaba dormido en su sillón favorito. En el cráneo de «Mistral», María había colocado unas camelias rojas»

¿Es esta escena con María otra de sus fabulaciones? ¿estamos leyendo desde el principio las invenciones de Paulos desde su sillón? ¿o desde el final de la primera parte de la novela? Imposible decidirse por una sola lectura, lo que convierte a cada una de ellas en una lectura válida. Antonio Gil González repasa esta inestabilidad en su capítulo « ¿Quién habla, quién canta?» (2001: 174-183):

«En este capítulo [el de su encuentro con David] es donde llega a su punto culminante la referencialidad onírica de la narración. Paulos realiza todo su viaje sin salir de una ermita cercana a la ciudad en la que se refugia. Este espacio *real* irrumpe a cada paso en el de su fantasía, impidiendo la conformación de una referencialidad narrativa y coherente. Y aún podemos sospechar que incluso éste es un espacio imaginario, y que Paulos no ha salido ni siquiera de la habitación en la que se abandona a su fantasía¹⁵². Desde el mismo momento de su salida de la ciudad, empezamos a tener serias dudas sobre lo fidedigno que es el narrador y la historia que nos relata»

¹⁵² Ésta es la nota que incluye Antonio Gil González: «Como puede apreciarse en el siguiente fragmento, intercalado sin solución de continuidad en la narración de Paulos: «María le hacía beber la leche recién ordeñada, como todas las tardes, y se iba de puntillas cuando Paulos, fatigado de las largas jornadas militares, se quedaba dormido en su sillón favorito» (30)»

3. Modelos de lector

Martine Roux (2001) se refiere a la importancia que la representación de la lectura tiene en *Merlín*. En *Cometa* también se lee, en el primer prólogo el hombre muerto, en una de sus transmutaciones, aparece sosteniendo «un libro cerrado, en el que un puñal, la cruceta adornada con piedras preciosas, marcaba el lugar en que iba leyendo cuando durmió. O murió» (23), extraño comienzo, anuncio del tratamiento sutil y complejo que recibe la cuestión de la recepción literaria en esta novela, constituyendo un nuevo aspecto de la preocupación metaficcional que inunda el texto. La lectura de *La Cartuja de Parma* (60) se convierte en una verdadera representación. En otra ocasión el motivo de la lectura sirve para burla de vanidosos eruditos y está en directa relación con la muerte (es la segunda vez), se trata de una de las aventuras de Paulos un dragón, al que el pueblo entrega una joven ciega como presente para calmar su ira, ha de vérselas con:

«un papel de dos varas cuadradas en el que estaban escritas las capitulaciones matrimoniales, y bienes separados, todo en la prosa misma de Justiniano. Y la bestia tenía que leer el documento de pe a pa. [...] La bestia, por demostrar que era culta helénica, se puso a *leer el documento en voz alta*, sacando en lo posible voz humana, y ceceando, que es moda en la Hélade desde que bajó, por el verano, una cantaora gaditana [...] Y cuando la bestia estaba en las que llaman cláusulas de estilo y citas de leyes, apareció Jorge galopando, lanza en ristre, y antes de que *el lector* se diese cuenta, ya le entraba el hierro en la boca por la K de un «kyrie», metiéndole la K dentro de la boca abierta al decirla, y en llegándole la lanzada a las amígdalas, que las desgarró, sin más expiró la bestia. [...] La envolvieron en las capitulaciones matrimoniales, y después la enterraron» (77-78, el subrayado es nuestro)

Podríamos decir que, más que leer, en *Lucerna* se ha leído mucho, hay continuas referencias a libros y a autores, que influyen en las actuaciones de los personajes: *I promessi sposi* (59), la *Farsalia* (90), *Geórgicas* (91), a Plinio el Viejo (100), etc. Partimos sin embargo ahora para nuestro estudio de una concepción más amplia de lectura, que nos permitirá describir los diferentes tipos de lector que se hallan representados en la novela.

3.1. Lectura, lectores

La crítica ya ha puesto en evidencia en otras ocasiones la posibilidad de comprender al protagonista de *Cometa* como imagen del autor, pero todavía no ha señalado que Paulos puede ser entendido igualmente como imagen del lector. La tematización de las estrategias narrativas en el nivel diegético hace que estén representados en la historia emisores pero también receptores de ficciones. Si hablamos de narradores intradiegéticos podemos decir que a cada narrador le corresponde un narratorio intradiegético, hemos ido señalando algunos a lo largo de nuestro trabajo, en este apartado les dedicaremos una atención especial.

No parece muy descabellado considerar a esos receptores de historias como imágenes de lector. En su estudio sobre la función de «El curioso impertinente» en el marco de la inmortal novela cervantina, Georges Güntert (1993: 76) equipara metafóricamente «tres posibles actitudes frente a la verdad de la vida» a tres posibles actitudes frente a la literatura, creemos acertado el paralelismo que establece el cervantista suizo, y creemos también que es todavía más fácil establecer una ecuación similar en el caso de las novelas cunqueirianas, en las que los personajes se enfrentan en ocasiones a ficciones que se reivindican abiertamente como tal.

La lectura literaria es una experiencia interpretativa, que combina a partes iguales adhesión y distancia a la ficción propuesta. No debemos olvidar los paralelismos existentes entre el juego y el pacto ficcional (nos hemos referido a ellos en las primeras páginas de este trabajo), los dos coinciden en la suspensión del descreimiento y en la aceptación de determinadas convenciones. Como dice Pozuelo Yvancos (1993: 145): «la palabra perro no muerde, pero el lector ríe, llora, siente miedo, realiza como experiencia propia las vicisitudes puestas en juego por el texto». En el mismo sentido afirma Georges Güntert (1993: 73) que es «la influencia de las pasiones la que <realifica> el acto intelectual de la lectura».

A partir de estas premisas se dibujan dos modelos opuestos de lector: uno correspondería a un receptor hostil, que se niega a aceptar las reglas y a entrar en el juego, su grado de distancia con respecto a la ficción propuesta es máximo. Podemos hablar de *anti-lector*, para referirnos a ese caso en el que la adhesión resulta imposible.

En el otro extremo estarían aquellos receptores cuya adhesión a la ficción, al texto, es tan incondicional que supone la ausencia del más mínimo distanciamiento. Este *lector inocente* no distingue entre su realidad y la realidad ficcional que le es propuesta, está como el primero alejado de todo sentido lúdico pero en este caso porque acepta la ficción como parte de su realidad referencial; los acontecimientos ficcionales lo afectan de la misma manera que aquellos que, por derecho propio, forman parte de ésta.

Entre los dos extremos se situaría el *lector ideal*, que consigue el justo, y difícil equilibrio entre distancia e identificación, que acepta la naturaleza lúdica del hecho literario, que ríe, llora, siente miedo, como decía Pozuelo Yvancos, pero que sabe que la verdad de la literatura pertenece a otra realidad, que no coincide con su propia realidad referencial¹⁵³.

¹⁵³ Georges Güntert (1993: 15) distingue por su parte entre un «lector acrítico, identificado por completo con el mundo de la ficción» y «una lectura diferente que exija las aportaciones tanto de la reflexión crítica como del sentimiento partícipe». Carlos Javier García (1994: 22, nota a pie de página) señala que «es preciso distinguir al lector crédulo del que finge creer: el primero, absorbido por el texto, cree y acepta el mundo representado como real; el segundo, sabe que todo es ficción (realidad imaginada), pero finge creerlo». No está sin embargo muy claro en qué consiste la figura del lector incrédulo, parece que se correspondería con la del lector ideal, ya que coincide con sus pretensiones: «La lectura que me propongo realizar, se desarrolla en un proceso dialéctico: pasando de un nivel a otro (de la credulidad al fingimiento) establecerá una síntesis interpretativa», aunque al

Pasemos a ver cómo estos diferentes tipos de lector son representados en el texto cunqueiriano.

Una escena de la novela nos parece especialmente interesante por ofrecernos una panoplia de diferentes actitudes en una similar situación comunicativa. Se trata del encuentro de Paulos, recién nombrado astrólogo oficial, con los padres de María. Como ya hemos tenido ocasión de señalar, en la conversación entre el astrólogo y su futura familia política se dibujan dos universos totalmente opuestos: si el mundo de los padres de María, representantes de un discurso mercantilista, se define por su relación con el dinero y en términos de apariencia, en el de Paulos, Romeo no necesita más de veintisiete palabras para enamorar a Julieta y una sonrisa «se queda en el aire, visible, iluminando» (104). Las reacciones de los interlocutores a las fantasías del astrólogo son de lo más variadas, y nos permiten establecer una lista de los participantes en esta escena, yendo de menos a más en el grado de adhesión podemos distinguir entre:

1. Padre de María, rechazo.
2. Madre de María, emoción.
3. María, participación.
4. Eudoxia, adhesión total.

He aquí el final de la escena:

«[...] María, como siempre que Paulos le contaba historias en las que entraba la dulzura alegre de su amor, se descalzaba nerviosa, dejaba caer al suelo los zapatos de charol, se quitaba los calcetines, entregaba los pies desnudos a las manos de Paulos, quien había inventado que las princesas de Chipre recibían así a sus amantes, cuando regresaban de sus navegaciones a las Fortunatae Insulae. Y se besaron.

—¡El éxtasis! —exclamó la voz emocionada de Eudoxia desde el pasillo.

El padre de María puso sus dos manos sobre el mantelillo que tapaba la dote, y la madre se echó a llorar.

Paulos tomó en sus brazos a María, y Eudoxia sostendría hasta el final de sus días que salieron por la ventana, en vuelo, y no por la puerta, andando. La madre de María, resucitando en su corazón algún sueño de juventud, entremezclaba risas con su lloro.

—¡Serán muy felices! —dijo al fin, más suspiro que voz. Y se desmayó. El padre recogía la dote en una caja de lata que había contenido la jalea de membrillo.

insistir en que el «lector se resiste a ser absorbido por el texto» nos recuerda más al que hemos llamado anti-lector. En cualquier caso el teórico y crítico es consciente de que la «dialéctica entre la ilusión referencial y su cuestionamiento por la conciencia crítica es distintiva del discurso ficticio» (1994: 21).

-¡No tendrá la desfachatez de pedir la dote después de esta broma!»¹⁵⁴ (108)

El padre de María mantiene una extrema distancia ante las fabulaciones a las que da vida Paulos, muy diferente es la actitud de la tía Eudoxia, quien llega a cambiar su percepción referencial llevada por las historias del astrólogo¹⁵⁵. Ya en 1991 González Millán se refería a los diferentes tipos de narratario que aparecen en las novelas cunqueirianas, creemos sin embargo, que su análisis no refleja la complejidad del fenómeno, el crítico cunqueiriano resume los modelos de narratarios a dos: aquellos que a imagen de los capadores son «personaxes cunha capacidade imaxinativa que parece estar totalmente reprimida; e como tales, exemplifican o modelo de antinarratario» (GONZÁLEZ MILLÁN 1991a: 97), el modelo opuesto sería el del narratario ideal que encarnan, para el crítico, por supuesto María, pero también Melusina, la criadita de Paulos, para nosotros ejemplo perfecto de lector inocente, y la tía Eudoxia «personaxe imaxinativo e narratario ideal, como a súa sobriña María» (63).

3.2. La obsesión de la inocencia

El del receptor cuya identificación le lleva a confundir los planos de la realidad y la ficción es un motivo recurrente en la novela. Acabamos de referirnos a una escena que aún tarda en llegar, pero recordemos que ya desde la primera página se nos advierte del peligro de una adhesión excesiva. La identificación de la Joya, la prostituta cuya historia se cuenta en el primer prólogo, con la ficción teatral que contempla es total. Su ingenuidad es condenada en un primer momento, por el actor que deshace la ilusión de la ficción y muestra su enfado, pero el mismo actor parece valorar la sinceridad y emoción que acompañan su reacción, al regalarle la rosa antes de continuar la representación.

Hemos utilizado con profusión la expresión «lector inocente», para referirnos a los destinatarios de las historias de Paulos que se caracterizan por su adhesión excesiva,

¹⁵⁴ No deja de resultar curioso que para un episodio tan onírico como el del vuelo de los amantes, Cunqueiro reivindique un origen autobiográfico. En la entrevista con Morán Fraga (1982: 382), éste indaga en la influencia de los irlandeses del Teatro Abbey sobre el mindoniense: «*P.- Hay, desde logo, pasaxes nos que se ven ese tipo de coincidencias, concretamente no «Ano do cometa», sin ir mais lonxe, ese párrafo tan precioso que é cando María e Paulos saen pola.../ C.- ¡Se van polo aire! Si. E curioso que iso corresponde case a unha realidade. A min gustábame moito unha rapaza de Mondoñedo e os pais non me podían ver, e eu non podía ver ó pai. O pai unha vez saíu á rúa e rompeume –eu fixera un aro pra xogar, dun cerco de madeiro dunha barrica daquelas que chegaban con louza-, e o pai saíu e ¡pum, pum! : rompeume o aro. Eu non o podía ver, e a rapaza gustábame moito... e eu soñaba entrar na casa, colle-la rapaza e saír como Supermán pola ventana con ela, e tal..., si, é curioso. E eu véxoo coma un soño de infancia, coma case de infancia, eu tería trece anos. Eu o que sei é que me quedou a min na cabeza... O pai era un avaro, un avaro tremendo..., ¡malo!, e como me romperá o aro a min, pensaba roubarlle a filla e saír polo aire diante dos fuciños deles»*

¹⁵⁵ López Mourelle llama la atención sobre un interesante aspecto de esta escena: «Es significativo que los progenitores de la amada, como postal de costumbres de una época, como oponentes del héroe y sus sueños, no reciban un nombre por parte del autor, mientras la tía, cuya autoridad y credibilidad están eclipsadas por la figura del pater familias, sí recibe el nombre de Eudoxia, por su carácter romántico y fantasioso» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 120)

por su tendencia a confundir verosimilitud y verdad referencial, por no ser capaces de comprender que toda ficción es un juego. La tematización del motivo de la inocencia va más allá de la presencia de esos destinatarios de Paulos. El propio Paulos acaba convirtiéndose en un lector inocente, y en otros personajes reconocemos sin mayor dificultad esa figura. Como la Joya, como la tía Eudoxia, son muchos, no, muchísimos, los inocentes que encontramos en las páginas de *Cometa*. Se trata en todos los casos de personajes que se entregan a la ficción sin condiciones, que no son conscientes de la naturaleza lúdica de todo acto ficcional.

Resulta curioso observar que si bien se pone normalmente en evidencia la credulidad de ciertos personajes, el texto se muestra indulgente con los lectores inocentes que pasan por sus páginas. Al recapitular los personajes que hasta ahora hemos calificado de tal manera, vemos que todos obtienen un «regalo», compensación por el sufrimiento que supone su identificación excesiva:

- La Joya, recibe una flor del actor que comienza imprecándole groseramente desde el escenario.
- La tabernera del segundo prólogo: el sombrero verde que el extranjero le deja para su hijo.
- Melusina, un vestido azul.

La figura del lector inocente aparece en los dos niveles diegéticos que encontramos en la novela, en la historia del cometa y en las historias que cuenta el astrólogo, y en ambos casos encontramos la misma generosidad, con pocas, y significativas, excepciones. En una ocasión la inocencia llega a salvar del diluvio. Recordemos la historia que cuenta el rey David a Paulos:

«-¿Cómo se salvaron vuestros padres del diluvio?

-Había entre las gentes de poniente, que entonces vivían pastoreando grandes rebaños de caballos de crin plateada y capa color de miel, un hombre y una mujer cuyas almas rebosaban inocencia, como de niños en la víspera de decir la primera palabra y dar el primer paso. Desde la creación, todavía no había llegado ningún malvís a la isla hasta aquella misma mañana. Su inocencia les permitía escuchar pájaros a siete leguas de distancia. Cada uno las recorrió por su camino por ver en una rama de camelia a aquel nuevo y feliz trovador. Se cogieron de las manos para escucharlo a mediodía, porque así se lo pidió el ave, y les cantó una soledad, y después les pidió que entre los dos abrazasen el árbol, y les cantó una vidalita, y tan hermoso era el canto, y puedo decirte que los hechizaba, que no se dieron cuenta de que comenzaba a llover. La isla se inclinó de estribor, y toda la gente que la poblaba cayó al mar, menos el hombre y la mujer inocentes, quienes abrazados a la camelia estuvieron los cuarenta días y las cuarenta noches del diluvio. La isla se elevó sobre las aguas los codos suficientes para que bajo ella pudieran pasar Leviatán y las otras ballenas» (173)

Claro que, como los otros inocentes del texto, los antepasados de David no se libran de una burla, así contesta el monarca a la pregunta de Paulos « ¿Y se casaron y

tuvieron hijos?»: «Sí, tuvieron hijos, pero tuvo que venir el ángel Rafael a enseñarles cómo hacerlos, porque ellos, en su inocencia, y entre escuchar el malvís y cuidar del fuego, nunca hubieran caído en la cosa» (173-174). Sólo dos lectores inocentes son privados de premio y hasta de compasión, incluso reciben un castigo: Paulos y lady Catalina Percy, la esposa de míster Grig, el inglés de los puzzles.

Paulos, un lector inocente particular

El propio Paulos termina sufriendo de la «ingenua confrontación ficción/realidad, falso/verdadero» (POZUELO YVANCOS 1993: 17)¹⁵⁶. El último de los héroes cunqueirianos aparece así como el más ambicioso de todos, imagen del autor, del creador, pero también del lector. La manipulación que ejerce sobre sus narratarios, acabará volviéndose contra él. Sin embargo, a diferencia de los otros lectores inocentes, Paulos no recibe un premio, sino un castigo, paga de ese modo el haber desvirtuado el sentido del sueño y olvidado el carácter lúdico que las novelas cunqueirianas siempre han valorizado positivamente. Estamos de acuerdo con la disyuntiva que Antonio Gil González ofrece a su explicación de la muerte del personaje:

«[...] la muerte le llega a Paulos porque éste deja de habitar la realidad efímera de las imaginaciones que sustentan todo el universo narrativo. Muere porque deja de imaginar historias; o porque ha creído en exceso en la realidad de las mismas, y la realidad exterior a ellas no le interesa lo suficiente.» (GIL GONZÁLEZ 2001: 162, el subrayado es nuestro)

Su deseo de control fracasa cuando se ve envuelto en su propia fábula, termina por no ser capaz de distinguir realidad y ficción, lo cual convierte a Paulos en imagen de un lector incapaz de mantener la distancia necesaria con ésta última. Su identificación con los mundos por él creados es extrema. El Paulos creador que hemos conocido, consciente de sus fabulaciones, parecía en un momento contentarse con respetar el criterio de verosimilitud, ajeno a la categoría de realidad y que se relaciona con «la forma de la construcción artística en términos de pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo» (POZUELO YVANCOS 1993:18).

Ya con los cónsules Paulos pretende lo imposible: convencer de la referencialidad de lo que es producto de su imaginación¹⁵⁷. En su condición de creador y narrador

¹⁵⁶ No tiene en cuenta el personaje que «La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la *lógica del como o del como si*; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna» (GARRIDO DOMÍNGUEZ 1996: 30).

¹⁵⁷ Es también Garrido Domínguez (1996), siguiendo a Martínez Bonati (1992) quien nos recuerda la naturaleza de los objetos ficticios: «no proceden de un engaño o ilusión sensorial sino de una voluntad creadora plenamente consciente de que está dando forma a un objeto que no es real (aunque lo parezca). Así, pues, en la obra de ficción todo es ficticio: seres, lugares, sentimientos, etc., menos la propia obra en cuanto imagen o modelo del mundo. El fundamento de la experiencia artística

traspasa los límites permitidos, lo pagará cuando, solo, acabe cayendo en su propia trampa.

La aventura del unicornio es un demarcador fundamental en la transformación del personaje en lector inocente de sus propias fabulaciones, no trata de convencer a los demás de la veracidad de lo que cuenta, él mismo se muestra extrañado de «lo real» de su aventura:

«¡Paulos como unicornio! La mancha probaba *la realidad* de la presencia unicórnica en su casa. Esto suponía, en primer lugar, *la firme creencia* de Paulos en la existencia del unicornio. No había caído en que tuviera tal *convicción*.» (155)

«Paulos se sentía como *prisionero de la veracidad de su aventura*, a la que no osaba denominar sueño. ¿Le diría algo a María? Se llevó la mano derecha a la frente, como buscando en ella el pensamiento, la aparición de la idea que diese solución al problema, y se sorprendió: había pasado la mano de derecha a izquierda, sobre el entrecejo, y de izquierda a derecha, y cuando la mano emprendía el tercer viaje, sin darse cuenta la alzó para acariciar el cuerno, que por un instante, tibio, lo sintió en la palma de la mano. Corrió a mirarse en el espejo. No, no era unicornio. El pelo peinado hacia atrás, aparecía la comba y despejada frente. ¡Fuera no más que un gesto instintivo, que le quedara de su casi instantánea, pasada condición de unicornio!» (157)

«[...] no le cabía duda de que, fuera de lo imaginado, soñado, fabulado, en un momento dado se había producido *una misteriosa realidad*, su transformación en unicornio. Sería, pues, dentro de él mismo, de sus apetitos y de sus sueños, de su apetito de soñar, donde Paulos debía hallar las respuestas. Paulos como unicornio – se decía a sí mismo: «*como unicornio verdadero*»-, había tenido una experiencia que solamente a él afectaba [...]» (158)

Estas citas muestran igualmente una capacidad de distancia ausente de los otros lectores inocentes, el texto dice que «no le cabía duda», cuando parece más bien que el personaje trata de convencerse. Podemos poner esto en relación con la desarrollada capacidad de reflexión de la que ha hecho gala el personaje a lo largo de la novela. Paulos nunca se abandona, la pasión se relaciona con él sólo en momentos de fabulación y/o representación¹⁵⁸.

reside en que no buscamos ninguna verificación empírica para el objeto que la obra contiene; éste tiene sus puntos de anclaje en el ámbito de la imaginación. De esa desvinculación de la realidad efectiva procede precisamente la riqueza (y ambigüedad del objeto ficticio» (37).

¹⁵⁸ Interesante resulta releer estas líneas de Cristina de la Torre (1988: 50): «En las novelas de Álvaro Cunqueiro destaca el factor humano por encima de todo [...] Sus personajes se caracterizan por la cualidad irreductible de su espíritu, manifiesta en su capacidad de asombro, en su imaginación que hacen que su vida se desenvuelva en constante contacto con la dimensión afectiva». Difícil resulta identificar a Paulos con el contenido de estas reflexiones, sí sin embargo resultan pertinentes para referirnos al personaje las que García Sabell hace en el prólogo a *Escola de menciñeiros*, y los comentarios a éstas de Cristina de la Torre, por quien citamos. La autora considera que los personajes cunqueirianos son bien contrarios al perfil que dibuja García Sabell, para el cual «el hombre mientras más racional es menos humano, lo cual, a primera vista, parece un tanto

Ante esta diferencia entre Paulos y los otros lectores inocentes, parece claro que la indulgencia que el texto ofrece normalmente hacia las lecturas basadas en una excesiva identificación no opera con él porque la pasión que justifica esta lectura excesiva está ausente de un personaje que se excede a lo largo de todo el texto en su capacidad de reflexión y distancia¹⁵⁹.

El juego egoísta

En Paulos se encarna la síntesis imposible entre excesiva reflexión y excesiva inmersión en la ficción, ello lo lleva a olvidar un ludismo que se revela vital. El juego está presente en la vida del astrólogo, la salida de la ciudad se ve presidida por su imagen, el joven se dice: «-*...ludum esse necessarium ad conservandam vitam*». *Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos, lo es.*» (168, en cursiva en el texto), pero si ha de recordarlo es precisamente porque está muy lejos del espíritu lúdico. Un poco antes, vestido «medio de soldado romano, medio de Lanzarote del Lago» se avergüenza al encontrarse con unos pastores:

«Pero pudo más en él el espíritu de sorprender, el ansia perpetua de jugar, y solicitó del caballo un galope, y éste se lo concedió, quizás ayudado por el aire vivificante de las alturas, por una mano de viento en la cumbre.» (167, en cursiva en el texto)

Paulos juega, pero es egoísta, es el suyo un juego «de los sueños, con los sueños», que «lo apartaba de la comunidad humana», cuando el juego implica a los otros. Se avergüenza al ver a los pastores, ya que si el juego supone la existencia de reglas voluntariamente aceptadas éstas han de serlo en un contexto social. Paulos se pierde en el mundo de sus creaciones, que nunca llegarán a su supuesto destinatario, la ciudad. Insistimos en que resulta tentador considerarlo como la imagen de un texto excesivamente volcado sobre sí mismo, autorreflexivo como el propio personaje, en efecto, ambos corren el mismo riesgo de alejarse de la emoción y de la pasión para convertirse en pura y estéril ilusión de juego.

Nathalie Piégay-Gros (2002: 37), en su introducción a la antología que dedica a la figura del lector, relaciona la melancolía, cuya fuerza creadora hemos subrayado hasta ahora, con la experiencia lectora:

«La mélancolie n'est pas loin, constitutive sans doute de la lecture à laquelle engage la fiction: le monde dans lequel on pénètre est un monde de cadavres, peuplé de fantomes, déserté par la voix vive qui l'a vu naître, ni tout à fait vrai ni tout à fait faux, ni présent ni absent ; la langue même qui le constitue peut

contradictorio. Lo que quiere decir García Sabell, a mi entender, es que cualquier enfoque objetivo aspira a controlar con lo cual nuestra relación con el mundo se torna puramente funcional» (51).

¹⁵⁹ En uno de sus artículos de *El envés* Cunqueiro se refería a un tipo de persona al que bien podría corresponder su personaje: «El incrédulo, que por racionalista resulta después que es el máximo crédulo» (CUNQUEIRO 1986: 28).

être lointaine, solennelle, dépayssante ; et celui qui lit n'est ni tout
à fait lui-même ni tout à fait un autre»

La misma autora advierte de los peligros de la lectura, entre los que se encuentra la confusión entre la realidad y la ficción, propia de personajes habitados por el furor de leer, cuyo paradigma sería don Quijote (PIÉGAY-GROS 2002: 32). Para comprender mejor al último protagonista cunqueriano, y las relaciones que mantiene con la ficción, puede resultar útil que le dediquemos unas páginas al más quijotesco de todos los personajes del ciclo novelístico, un fabulador y un lector inocente que ha perdido la distancia con respecto a los mundos por él creados, pero no su capacidad ni sus ganas de comunicar: Sinbad.

Un motivo cunqueiriano

Sinbad, un Paulos en ciernes

Veremos a continuación que el motivo de la inocencia se convierte en obsesivo a lo largo de todo el ciclo novelístico, muchas veces está encarnado en personajes episódicos o secundarios, en el caso de Sinbad y de Paulos sin embargo se trata de dos protagonistas que coinciden en querer vivir su sueño, en querer hacer una sola de su realidad referencial y de su realidad soñada, y los dos pagarán por ello. A diferencia de lo que sucede en otras novelas en las que encontramos representantes de esta figura, *Sinbad* y *Cometa* podrían resumirse a la aventura de un lector inocente, de manera que el tema y motivo decide tanto el argumento como la estructura de las novelas. Sinbad anuncia la tragedia de Paulos, por ello creemos que resulta útil comparar a ambos personajes. También López Mourelle señala que la aventura de Paulos «presenta algunas analogías con la dispuesta por Sinbad al viajar a Basora para buscar sus naves» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 123), según el crítico:

«la sociedad también puede significar una traba para el héroe [...] Los héroes más representativos de esta tensa o «conflictiva» relación son Sinbad y Paulos, los protagonistas del mindoniense que más acusan la huella del Quijote» (íbid.: 142)

En *Sinbad* encontramos una estructura un tanto similar a la de *Cometa* si atendemos a la evolución del héroe:

1. La novela comienza con una escena que desvela el carácter fabulador del personaje y presenta a su narratario privilegiado: Sari.

En el caso de *Sinbad* no se trata de un prólogo que reciba ese nombre, aunque podemos considerarlo como tal, de hecho esa escena ocupa las páginas en cursiva con las que comienza la primera parte, «Retrato del dicho Sinbad el marino».

Desde la primera página Sinbad se enfrenta a un narratario adverso. Ante la incredulidad, el marino no intentará, como Paulos, demostrar una imposible realidad referencial, es consciente de que se mueve en un terreno en el que todo depende de la voluntad de colaboración de su receptor, se limita por ello a pedir su adhesión a cada rechazo y a seguir contando¹⁶⁰. La insistencia de Sinbad termina dando sus frutos, Sari se va interesando por la historia, incluso interviene, como podría hacerlo María, contribuyendo a enriquecer el relato: «-¿Vive todavía?» (Sinbad: 12). Más adelante nos lo muestra así el narrador extradiegético: «Sari callaba atento, con el encanto del relato» (Sinbad: 14), ya no es importante si Sari sigue creyendo que no hay Cotovías, funciona igual la fascinación de la narración, Sari ha entrado en el juego, por eso Sinbad se permite mostrarle sus cartas:

«Lo peor, Sari amigo, fue que yo me vine de las naves de Melinde cuando la gente comenzó a descreer de los países que traímos en conversación los que andábamos por el mar, altaneros. Ahora todas las novedades son por mapa y aguja, y los pilotos no salen de cuarta levantada, que es como andar con bastón por las calles de Basora, y no encontrarás entre los pilotos de Bagdad uno que sepa navegar por sueños y memorias, y así no logran ver nada de lo que hay, de lo que es milagro y hermosura de los mares. ¡Fácil es decir que no hay Cotovías!

Sacudió una babucha Sinbad, en la que se le metiera una arena, y se despidió del pequeño Sari.

-Tengo que ir a remojar, imitando que llueve, el perejil que traje de la Costa de los Dos Estandartes» (Sinbad: 16, en cursiva en el texto, el subrayado es nuestro)¹⁶¹

2. El fabulador ejerce como tal, asistimos a varias escenas en las que recrea historias para su público.

«En la tertulia se pone Sinbad en dos almohadas, en el medio y medio de la rueda [...] entonces Sinbad aprieta las rodillas con las manos, y repite en voz alta el nombre lejano, y ya saben todos que

¹⁶⁰ « ¡No hay tales islas, Sinbad! Dijo Adalí que al Sur no había nada./ - ¡Hay, hay! ¡Están las islas de las Cotovías como siete naranjas! / [...] - ¡Sari, escúchame, hombre! ¡Te lo pido por favor! / - ¡No hay Cotovías, Sinbad! / Sari se volvía para Sinbad, riendo./ - ¡No hay nada! ¡No hay nada! –gritaba. / [...] - ¡Sinbad, mi señor amigo no hay nada! Te beso las rodillas, pero no hay nada más que agua, y después agua [...]» (11). Y más adelante, en medio de la historia: «Sí, Sari querido, tienes que creermelo [...] Sari, tienes que creermelo. ¿Qué te cuesta, hombre?» (12-13, en cursiva en el texto).

¹⁶¹ No podemos resistirnos a incluir otro ejemplo que pone en evidencia el ludismo que reina en la actitud de Sinbad y su paje, y la concepción que el primero tiene de la ficción: «Y Sari deja la piedra a cuarta de Borneo y va hacia la ventana, y entonces Sinbad de una copa que tiene con agua en el brazo del sillón, le echa con la mano una ráfaga de gotas en la cara, y Sari se vuelve sonriendo, y con malicia y con inocencia a un tiempo, con alegría del juego, le dice al patrón./ - ¡Nostramo, llueve menudo! / Sinbad le da vuelta a la capa corta que viste aquel día, porque no se le moje, si resulta que sin darse cuenta lleva damasco, una prenda de mérito, y le dice a su Sari, criado paje de mareas y refrescos a bordo./ - ¡Ya puedes decir en cualquier juzgado que llegaste a Borneo!» (79)

va a hablar el piloto de un viaje suyo, de una descubierta famosa, de una rara aventura, de costumbres no usadas.» (*Sinbad*: 27)

Sinbad es la estrella de la tertulia de Mansur, y le gusta esa popularidad, por eso parece molestarse cuando Gamal Barsadí de las Sospechas le roba el puesto, y recurre a sus mejores trucos para recuperar el protagonismo perdido (*Sinbad*: 40-49).

3. Intento de combinar sueño y realidad.

En un momento de su historia, Sinbad, como Paulos, parece no contentarse con su vida de fabulador, y sale en busca de sueño, exigiéndole de esa manera a la ficción que tome forma en una realidad con la que es incompatible. También Sofía Pérez-Bustamante equipara a los dos soñadores: «Paulos esboza la historia de la batalla de los cuatro reyes, sueño que será su laberinto mortal, una trampa que él mismo, fatalmente, ha urdido, ni más ni menos que Sinbad» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 227).

Puede que, en la más explícitamente quijotesca de las novelas cunqueirianas (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 171)¹⁶², la salida fuera previsible, pero el hecho es que nos sorprende sobremanera. No vemos en Sinbad la insatisfacción ni la ambición que habitan al personaje de *Cometa*. Sereno, Sinbad es consciente de su carácter fabulador, lejos de las divisiones esquizofrénicas que hacen sufrir a Paulos, en Sinbad todo parece combinarse de manera armónica, por eso, como hemos visto, no le importa admitir delante de sus narratarios (eso sí, una vez que han sido

¹⁶² Muchas son las razones para emparentar a Cunqueiro con Cervantes y la crítica ha sido siempre consciente de ello, Xoán González-Millán (1991c) dedica un artículo al tema: «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición». Múltiples detalles hacen pensar en el ilustre manchego, desde esa primera escena pensamos en el caballero y en su escudero. Incluso la tan corriente incapacidad amorosa de los personajes cunqueirianos es fácilmente identificable aquí con el «sacerdocio caballeresco» del hidalgo, el de Sinbad es el del mar: «Sinbad nunca fuera casado, y no se sabía si por falta de tiempo entre sus famosos viajes, o porque no encontrara aderezo de gusto [...] o por filosofía, como él enseñó una vez a los pilotos de Calicut, alabando la hermosa castidad que piden las descubiertas del mar y el andar con la amistad de los grandes vientos» (51). Los vientos son amigos de Sinbad, y los molinos de viento aparecen en varias partes de la novela, en las historias que cuenta Sinbad y en la historia de Sinbad. Algunas líneas parecen sacadas de un Quijote marino: «Y en estas conversaciones llegaron al muelle, llevados por el viento de posta» (74). ¡Pero si incluso tenemos a nuestro Benengeli cunqueiriano!: Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, que tiene la ventaja sobre el cervantino de dominar la «*lengua latino romana*», no en vano hizo «*examen en Toledo de traductor*» (109, en cursiva en el texto). Donde más evidente es la enseñanza cervantina es en tematizar los diferentes estatutos de realidad, en la oposición individuo/sociedad, y, sobre todo en la comprensión, humanidad que destilan los personajes, así como en la ambigüedad. Este último rasgo es inherente a la poética cunqueiriana, lo hemos repetido hasta la saciedad, pero aquí además adopta la misma forma, en lo que se refiere al personaje, que en la célebre novela de Cervantes. ¿Cree Sinbad en la historia del Farfistán? Si la misma pregunta se puede plantear a propósito de Paulos y del cometa, creemos que en este caso el texto marca más claramente la dirección en el nivel de la historia. Y, ¿cómo entender que, en efecto, «Venadita» estaba ahí, antes de la llegada de Sinbad?: «- ¿Dónde va «Venadita», mi nave? –preguntaba llorando Sinbad./ - ¡Y yo qué sé! ¡La hubo!/- ¿Quién la llevó? ¿Por qué no me esperó? –gritaba Sinbad, loco./ - ¡Quién lo sabe! ¡Eres bien terco, coño!/ Dijo el turco, y cerro la puerta en las narices de nuestro señor Sinbad, piloto mayor que fuera del príncipe califa de Bagdad» (125)

seducidos), los trucos de los que se ha servido. Antes citábamos un ejemplo con Sari, en otro momento explica a Monsaide el secreto del limón volador (48) :

«-Era nada más que la piel de un limón, Monsaide amigo, con una golondrina dentro.
-¿Y cómo sabrías que vendría al caso?
-Lo hice por si al perderse Reino Doncel salía que fuese por el aire, poner este verbigracia volador de punto final.
-¡Quién sueña, sueña! –comentaba para sí Monsaide, golpeándose el pecho y la frente.» (48-49)

En ocasiones la realidad, sin embargo, choca con el sueño. El siguiente ejemplo nos muestra a Sinbad enriqueciendo la realidad por medio de sus fantasías:

«También le gustaba ponerse a andar detrás de una que iba calle arriba, [...] Sinbad hacía por adelantarla en diez pasos, y se arrojaba a la pared de un huerto, y miraba para ella haciéndose el sorprendido de tanta hermosura [...], porque había un punto en que el caso dejaba de ser verdad para ser hechura gozosa de la imaginación, y sorprenderse era parte del juego, y si no había sorpresa, después no podía haber inquieta memoria cuando Sinbad iba por el mar y en la noche subía al puente, sin otra compañía que el farol de borda. Y Sinbad le añadía a estas rondas y encuentros fantasías muy suyas.» (52)

A estas rondas y encuentros imaginativos se opone cruelmente el episodio con una mujer en las calles de Cochín:

«una que llevaba en la mano una linterna de papel encendida, se metió en un patio, después de una de estras muestras de amor de Sinbad, y le hizo una seña al piloto y éste acudió, y cuando tembloroso le bajaba el velo con una mano para besarla, y con la otra levantaba la de ella [...], la fulana, que era una cuarentona regordeta, comenzó a gritar que la forzaba un marinero. Sinbad casi lloraba con la vergüenza, y echó sobre el rostro la pelerina bermeja para no ser reconocido de la gente que se reuniera.» (53)

4. Desengaño.

En algunas ocasiones pues, sufre el soñador; el desengaño definitivo llegará con la salida que ya hemos anunciado. Supuestamente el príncipe de Farfistán fleta una nave que quiere poner al mando de Sinbad. Éste organiza una tripulación, que estará compuesta por Sari y, como vigía, el ciego Abdalá, toda una muestra de amistad, pero también una declaración de principios del marino bagdadí.

El asunto de la nave se equipara al del cometa en la última novela de Cunqueiro. Al igual que en ésta, el lector sabe de antemano que se avecina una catástrofe, aunque la narración es más discreta que la de Cometa. El texto es también más benévolo con su protagonista que el de la última novela, la preparación de la salida no supone para Sinbad el sufrimiento que había supuesto para Paulos el convencer a los

cónsules. Los dos desarrollan una intensa actividad, pero Sinbad lo hace rodeado por sus colaboradores y en su entorno natural; mientras que Paulos se encierra, empieza a aislarse:

«Baja Sinbad todas las tardes al muelle cuando termina la tertulia en la fonda, y mira en el cartel cuántos marineros se apuntaron ya, y no son muchos, y *se sienta con Sari* a la puerta del estancado de la sal, o entra en la taberna del Cangrejo de Oro, refresca con agua de canela azucarada agasajado por el patrón y *trata con éste* de víveres que comprará [...]» (*Sinbad*: 75, el subrayado es nuestro)

«¡Las señales! Paulos *corría detrás de sí* en busca de las señales de la influencia del cometa, de aquéllas que imaginaba y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad. Hacía viajes matutinos hasta más allá de la Selva, y *regresaba a casa* al mediodía, con un brazado de hierbas y ramas. (*Cometa*: 120, el subrayado es nuestro)»¹⁶³

Hay más diferencias significativas entre ambos. En cuanto se mete a fondo en el asunto del cometa, Paulos olvida el principio de placer que han guiado hasta entonces sus intercambios comunicativos; todos sus encuentros con María tienen una finalidad bien práctica: ensayar sus discursos ante los cónsules, no disfrutar del intercambio con su amada. Sinbad, por el contrario sigue contando sus historias y disfrutando con sus oyentes.

Pero cuando Sinbad constata que no hay una nave para él en Basora, se viene completamente abajo, literalmente, el texto juega entonces con la simbología del espacio y con las categorías alto/bajo. Tras salir de la ciudad, Sinbad sube y baja, y

¹⁶³ Nos interesa continuar las citas para insistir en el carácter comunicativo de Sinbad : « [...] y dice que quizá precise tantas varas de la de pulgada y otras tantas de cabo morisco, que después de cocido éste es el mejor que hay para las navegaciones al sureste, que no suda sal, y aunque se moje en una tormenta al secar no entiesa. Y los presentes, [...], pasman de tanta ciencia, y pasados dos días, si vais por el bazar, veis que el cordelero Mustará ya anuncia en su tenderete: «Cabo morisco cocido. Lo mejor para el mar y para pozos» (75), frente a la cerrazón de Paulos, cuyos vecinos intentan adivinar, hacen conjeturas, sobre los ires y venires del astrólogo: «*Se había corrido por la ciudad* que Paulos estaba aclarando las tendencias del cometa, y las gentes lo veían pasar *sospechando* en las hierbas y ramas, en las miradas que Paulos dirigía a las palomas que volaban, en el oído que ponía a los ladridos de los canes, en los cristales ahumados que ponía ante sus ojos para contemplar el sol, el esfuerzo del joven astrólogo en descubrir y en prevenir los supuestos males que venían por los cielos con el majestuoso navegar del cometa» (120), el subrayado es nuestro. En algún momento Sinbad abandona sus costumbres y parece aislarse: «El que esto escribe, vuestro criado Al Faris Ibn Iaquim al Galizí, seguía por la villa las idas y vueltas de Sinbad en las vísperas de su viaje. Dejara de ir el señor piloto alguna tarde que otra a la tertulia de Mansur [...] se le pusiera a Sinbad el Marino un súbito gusto de mirar para el mar» (89), pero ni siquiera en esos momentos pierde Sinbad su ansia comunicativa: «aseguran que era entonces cuando hablaba con el mar» (91), y después, cómo no, estará encantado de contar a los otros lo que éste le ha dicho: «lo estaban esperando el viejo Monsaide y Arfe el Viejo, distraídos escuchando la parla de los pájaros chinos./ - ¿Qué dice hoy el mar? -le preguntaba Monsaide./ - ¡Que los tiempos pasados eran gloria!» (91)

sube de nuevo, ya antes de salir «nuestro Sinbad echó una mirada por encima del mundo» (*Sinbad*: 111):

«tan pronto como abrieron la Puerta de Tierra, que tiene puente levadizo y cadenas cruzadas, y la guardia la ponen los tenderos del bazar, salió Sinbad con su vigía y su paje camino de Basora, y *montó en la burra para subir la cuesta* que hay hasta donde dicen Pozos Altos [...] y *cuando llegaron a lo alto* se apeó Sinbad y contempló la villa natal.» (*Sinbad*: 112, el subrayado es nuestro)

«Aquella vuelta del camino era *el fin de la subida*. Desde allí se veían Basora y el mar.
[...] *Bajaron despacio*, que no tenía prisa Sinbad.» (*Sinbad*: 117, el subrayado es nuestro)

No dejan de bajar: «Dieron la vuelta por la salida del bazar y *bajaron* al muelle de las atarazanas del Malik» (*Sinbad*: 119, el subrayado es nuestro). Ya solo queda una subida, «el castillo de tablas» (*Sinbad*: 120), reproducción degradada de las altas cumbres que encontraron al comienzo de su viaje. El fracaso del piloto es más evidente acompañado por la descripción humillante que lo acompaña:

«Sinbad [...] se dispuso a *subir* al castillo de tablas, que no era fácil, que estaban igualadas al trinquete. Le estorbaba a Sinbad la barriga, pero calzando allí e impulsándose allá, sin más daño que un chinchón en la frente y un rasgado en la blusa, *llegó a la cumbre*, y cuando estuvo allí se dio cuenta de que dejara el antejo abajo, y tuvo que desenfajarse para que el soldado lo atase en la punta de la faja roja y así izarlo. Alcanzando el antejo, Sinbad se enfajó, *que le caían bragas y zaragüelles*, y sopladlos los cristales se puso a mirar. Y en un nada estuvo que llorase, que delante de él, y por encima de los muelles, iba una muralla, torreada cada veinte pasos [...] ¡Dios sabe dónde estarían las naves que mandara labrar el señor del Farfistán!
Bajó Sinbad más entristecido que irritado» (*Sinbad*: 120, el subrayado es nuestro)

Sinbad se encuentra a continuación en una situación parecida a la de Paulos, llegado el fin éste había dejado de soñar, en cuanto al piloto:

«por dentro del magín estaba vacío de todo, sin nombres, sin fábulas, sin vientos, sin recuerdos. No podía sacar ni dos palabras juntas del porrón suyo, otrora tan fácil vertedor. ¡Ay, mi Sinbad, *qué bajo caíste!*» (*Sinbad*: 122, el subrayado es nuestro)¹⁶⁴

¹⁶⁴ Es en este momento cuando aparecen los reproches al sueño, incluso el juego adquiere connotaciones negativas: «¿Qué dice el Libro, señor Alá, profeta Mahoma, de los sueños que se escurren cada día del corazón del hombre? ¿Entraremos en el Paraíso con nuestros sueños? ¿Para

No ha terminado de caer, más adelante, cuando el turco «le cerró la puerta en las narices»:

«*Sinbad cayó. Cayó al suelo. Ahora sí que le estallara de verdad la cabeza. le estallara por la parte más débil: por los ojos: por las rendijas que año tras año le fueran abriendo en los ojos los resplandores del mar*» (*Sinbad*: 126, el subrayado es nuestro)

De vuelta al pueblo: «*El ciego Abdalá guía al ciego Sinbad desde la casa del señor piloto hasta la fonda. Porque Sinbad no sabe subir, cegato, por la escalera de mano, la tertulia se hace ahora abajo, en la solana de las mujeres* » (*Sinbad*: 127, en cursiva en el original, el subrayado es nuestro).

Tras todo esto puede que sorprenda el que consideremos a Sinbad como ejemplo de personaje que goza de la indulgencia del texto, a diferencia de Paulos. Está claro que el final de Sinbad es triste¹⁶⁵, la sanción que recibe el personaje no es, sin embargo, tan extrema como la que recibe Paulos, la muerte¹⁶⁶. En el caso de Sinbad, su sufrimiento se transforma en una especie de pasividad acompañada por la falta de memoria, pero dentro de la cual todavía aparecen momentos agradables:

«*Sinbad se olvidó de las voces y de los nombres de los pilotos amigos suyos, y para él todos son forasteros que vienen a hacerle una visita. Se habla del mar delante de él por ver cómo va de memoria y si vuelve del parálisis que debió tener en la cabeza, y Sinbad no dice nada. Lo que más le distrae es que le traigan telas variadas y las pongan a su lado, y las va acariciando [...]* También le distrae mucho el oír pájaros. A veces, cuando parece que está más tranquilo, se levanta y pregunta a gritos si oyeron el cañón.» (*Sinbad*: 127, el subrayado es nuestro)

El final del personaje confirma la importancia de su tarea de narrador. Los otros bolandeses cuidan al que fue su más querido contador, incluso el narrador extradiegético lamenta su silencio al tiempo que proclama la pervivencia de la voz del marino:

«*Bolanda sigue siendo la ribera del cantor Iadid. Digo yo, el relator, que en Bolanda había tres aguas que agradecer a Dios: el río, las lluvias calientes del monzón y las palabras fantásticas*

qué se nos dan si no son vida? ¿No podremos siquiera dormir en el Paraíso, vacíos, la alforja vacía, la boca vacía? Aquellos grumos calientes volvían a la cabeza de Sinbad, y golpeaban en ella por dentro, como si alguien estuviese jugando al cuarenta y tres con dados y tirado presto» (125)

¹⁶⁵ No hay finales alegres en las novelas, en ninguna de ellas, ni felices. La melancolía domina desde la primera hasta la última, en la que se recrudece y donde llega a su paroxismo, pero es evidente que podemos señalar grados y escalas a lo largo del ciclo novelístico.

¹⁶⁶ En el análisis de los prólogos nos referimos a esta muerte como simbólica, lo cual parece contradecir lo que decimos ahora. En *Cometa* una serie de estrategias textuales permiten que trascendamos el sentido de esa muerte, pero hay muerte, y es además necesaria para que se reafirme el poder de la ficción que termina independizándose de su creador. La ambigüedad del texto de Cunqueiro permite que convivan interpretaciones como éstas, que pudieran parecer paradójicas.

del señor Sinbad el Marino. Éstas aún las escucho verter *de jarro a vaso, de fuente a jarro, en la memoria mía. En el muelle, en el soportal del Congrio, nadie osó quitar el aviso de Sinbad*¹⁶⁷.»
(128, el subrayado es nuestro)

Su nave, «Venadita», llega al mar, pilotada por Arfe el mozo, el viejo Monsaide impide que éste se lo cuente a Sinbad, creemos que la presencia de esa nave en el mar es la prueba del éxito del famoso piloto. De nuevo en una novela de Cunqueiro lo que permanece, lo que vence, es la ficción, simbolizada en esa nave, aunque a estas alturas del ciclo la permanencia de la ficción no llevará a la inmolación del creador, como sucederá en *Cometa*.

A lo que podemos considerar cuerpo de la novela siguen los consabidos «Apéndices», el primero, la «Plática de mares arábigos que hizo Sinbad el Marino en Chipre a los pilotos griegos, según fue recogida por Teotikes Papadópolos de Esmirna» (131-137), nos devuelve al soñador en todo su esplendor, al narrador lúcido, consciente de los mecanismos de la ficción, que se atreve a hacer (¡en público!) afirmaciones que nunca oiríamos en boca del lucernés delante de un auditorio: «Otro país que no hay es la isla Novena, que cae en el mar de China, al naciente» (136). En *Cometa* encontramos frases que muestran una misma conciencia ficcional, reproducimos una del narrador (en la que se insiste en la obsesión referencial de Paulos) y otra del personaje (quien se la permite sabiéndose solo) que corresponden a la misma secuencia:

«Perezoso, [Paulos] no salía apenas de casa en toda una semana, durmiendo siestas de mañana y tarde, ensoñando viajes, recibiendo visitas de *gente que no había, pero buscando, y a veces desesperadamente, un objeto real* que el extraño visitante le había regalado, o había dejado olvidado en la mesa del vestíbulo, y que era la prueba fehaciente de la visita» (*Cometa*: 81, el subrayado es nuestro)

«Me asomo por esta *ventana que no hay*, y doy nombres y pensamientos a *figuras que sólo yo veo*» (*Cometa*: 82, el subrayado es nuestro)

Antes de abandonar a Sinbad queremos todavía recordar un momento anterior en el que parecía que se convertiría en Paulos, con un ambicioso objeto comparable al de éste, el ciego Abdalá le insiste al piloto para que lo tome como vigía:

«Sinbad escuchaba en la voz del ciego que no era burla el pedido. ¿No despertará él con la carta del señor farfistaní? ¿Uno que despierta no despertará a todos? ¿No vendría una nueva primavera al mundo? » (*Sinbad*: 68)

¹⁶⁷ Ya cuando Sinbad planeaba su salida, se lamentaba la ausencia del marino: «Y Mansur tiene un pronto de salir corriendo para el muelle y apuntarse en el «Aviso» de Sinbad, que ya sabe que serán muy tristes los días en Bolanda cuando el viejo piloto ande lejos. ¡Ay, todos seremos algo más pobres! » (88)

El contraste entre los dos protagonistas cunqueirianos es, sin embargo, evidente. Las citas que hemos incluido hasta ahora muestran de manera clara que Sinbad posee una competencia y una preocupación social desconocidas para Paulos. En el fragmento que acabamos de incluir el personaje reflexiona sobre la dimensión social de su sueño, pero no llevado por el narcisismo, como en el caso de Paulos, o no únicamente¹⁶⁸. A diferencia del astrólogo, Sinbad cuenta con un entorno social favorable, está rodeado continuamente por sus amigos, con los que comparte la tertulia, asistimos, además, a ejemplos de generosidad, como el confiar en Abdalá; cuando Mansur va a pedirle un favor, su respuesta es clara: «¡Un verdadero amigo es como un espejo, Mansur!» (*Sinbad*: 100), como ese espejo en el que el astrólogo no encontrará más que su propio reflejo. Sinbad está lejos de la impasibilidad de Paulos, también para él, como para casi todos los protagonistas de las novelas, el amor y el sexo siguen siendo un problema, que no le impide sin embargo establecer con los demás unas relaciones humanas de intercambio como no las conoce el último héroe cunqueiriano.

Más inocentes

El motivo de la inocencia está presente en el macrotexto novelístico cunqueiriano desde *Merlín*, la primera «*Bildungsroman* de narrador» de las muchas que van a seguir. La inocencia es una de esas constantes de claro contenido metaficcional que aparecen desde el texto inaugural, pero la hallamos ahí en germen, podemos incluso decir que de manera rudimentaria. ¿Haríamos la misma lectura de ese motivo presente en *Merlín* sin el desarrollo que alcanza en obras posteriores? Tal vez nos arriesgaríamos a exponer nuestra hipótesis apoyándonos en la relativa libertad de margen que toda labor de interpretación concede, y más si nos referimos a una lectura metafórica. En cualquier caso, si volvemos a *Merlín* después de haber leído *Cometa* resulta inevitable reconocer en ella un prototipo del protagonista de ésta última: nos referimos a Pablo, se trata del personaje de «una novela titulada <Pablo y Virginia>, que la escribió uno que me suena que fuese clérigo tonsurado, llamado don Bernardino de Saint-Pierre» (*Merlín*: 155)¹⁶⁹. No aparece el mar en *Cometa*, lo único que impide que confundamos a Paulos y a Pablo en esta cita:

¹⁶⁸ No podemos negar el punto de vanidad del personaje de Sinbad, ya hemos visto más arriba que le encanta ser el centro de atención de la tertulia de Mansur. La salida intensifica las ocasiones en las que Sinbad muestra su necesidad de ser reconocido, al sentir la desconfianza de Sari, cifra en su fama todo su consuelo: «Imaginaba Sinbad que en la posada habría algún señor, y él se acercaría a tener tertulia, daría noticias que nadie esperaba y sería acogido con gran respeto, porque no dejaría de haber allí quien oyera de Sinbad el Marino, la historia del Ave Roc o el viaje, llevado por la ballena, a las nieves marinas. Ya se dolía Sinbad de haberle dado tantas confianzas a su paje, al fin hijo de una pescantina negra» (113). Hemos hablado de que ésta es la novela de Cunqueiro que acepta de manera más explícita el modelo cervantino, parece que éste planea incluso en la figura del pequeño paje, escudero, ¿No debe convivir igualmente don Quijote en múltiples ocasiones con la desconfianza de Sancho? También la necesidad de ser reconocido obedece al modelo cervantino: «y por como levantaron todos las cabezas y miraron para él se complació en ver que era conocido su nombre» (114). Incluso la manera de arborar su nombre con arrogancia delata al Caballero de la Triste Figura: «-Yo, señor lancero real, soy el que fue piloto mayor del Califa de Bagdad, conocido por Sinbad el Marino, y tú eres muy joven y de tierra adentro para que mi nombre famoso te diga algo» (119).

¹⁶⁹ La inclusión de esta novelita en los «Apéndices» de *Merlín* es una muestra de cómo la autorreflexividad del texto está también presente desde la primera novela. Felipe nos dice que «El algaribo Elimas, en uno de sus viajes, se la vendió a las niñas de Belvís» (*Merlín*: 155). El algaribo

«-Este Pablo que viene titulando la novela, fue desde muy niño *grande amigo de mirar la soledad* del mar, y se ponía en la ribera a *imaginarle caminos con grande melancolía*, y los seguía de memoria largo trecho, poniéndoles a su sabor aquí la posada de una isla, más allá el encuentro con un bergatín y una niña diciéndole adiós con el pañuelo [...] y finalizando el viaje siempre encontraba *un país inocente*, en el que hablaban los animales, no había tuyo ni mío [...]. *Todo este imaginar y memorar, que vienen a ser la misma cosa, se le volvieron desasosiego y acedía.*» (Merlín: 158, el subrayado es nuestro)

La inocencia de ese país hace que Pablo se pase de «confianzado» (Merlín: 162), y ésa será a la postre la razón de la separación de los amantes. De repente, el texto merliniano se llena de inocentes, como Virginia, el propio Pablo o doña Florinda, la viuda que cae en las garras del demonio (Merlín:149-153)¹⁷⁰. Como ocurrirá más adelante con Paulos, nos sorprenderá conocer al próximo inocente: el propio Merlín.

Merlín e familia y *Merlín y familia* son dos textos muy diferentes, no sólo por estar escritos en dos lenguas, sino por su extensión y contenido. La novela se publica en 1957 con apéndices adicionales al texto publicado en gallego en 1955: la novela de Pablo y Virginia y las «Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña». Este último texto rompe con el esquema narrativo con el que contamos hasta entonces, se introduce un narrador heterodiegético y extradiegético con respecto a Felipe de Amancia, hasta ahora voz principal de la novela, a la que se subordinaba la enorme cantidad de narradores intradieгéticos que habían ido apareciendo. La razón para la existencia de este texto parece evidente: introducir un contraste a la mirada todavía maravillada de Felipe hacia sus años de infancia, a la nostalgia que el barquero siempre ha sentido por esa época, y a la devoción que profesaba hacia su amo. En el nuevo apéndice un caballero inglés llega a Miranda «*por establecer si don Merlín, en sus vacaciones gallegas, había tenido descendencia*» (Merlín: 167, en cursiva en el texto), Felipe justifica la continencia de su amo y se refiere al amor platónico que supuestamente Merlín sentía hacia doña Ginebra, la reacción del

Elimas ya ha aparecido en la novela, precisamente en el capítulo titulado «Las historias del algaribo», el único capítulo que contiene subtítulos: «La bañera y el demonio», «El heredero de la China», «El lobo que se ahorcó», los títulos de los relatos que Elimas vende en versión escrita, aunque también se gana la vida «contando historias por las posadas» (Merlín: 52). Se hace así una clara diferencia entre los relatos de los que llegan a Miranda y aquellos que pertenecen a otro orden, que puede ser el de la literatura. Elimas da consejos a Felipe: «Te digo que por mucho que saques de ti una historia, siempre pones cuatro o cinco kilos de verdad, que quizá sin darte cuenta llevas en la memoria» (Merlín: 52). Felipe se lo aplicará de algún modo, la consecuencia es que se pierden las fronteras de qué es y qué no es ficción, da lo mismo: «*Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo*» (Merlín: 9, en cursiva en el texto), en la primera novela de Cunqueiro prima el placer, el gusto por oír historias que se transformará en hastío en *Crónicas*.

¹⁷⁰ Se trata de la otra novela que cuenta Felipe en estos «Apéndices»: «La novela de mosiú Tabarie» contiene la historia, narrada por Felipe, de la «Novela del Pedo del Diablo» que me regaló el moro Alsir» (Merlín: 149), otro algaribo que trae historias a Felipe, no creemos que sea casualidad que sea precisamente este personaje, que vende «libros de historia», el que acerca a Miranda la historia del espejo de Merlín al que ya hicimos referencia más arriba, ese espejo que «comenzó a enhebrar con el verdadero futuro cosas que él mismo inventaba» (Merlín: 83).

inglés echa por tierra la idílica imagen pintada por Felipe y nos muestra un nuevo Merlín, bien distinto al que ha sido descrito hasta ahora:

*«No pareció muy convencido el inglés, y dijo que él trabajaba con el método de las escuelas superiores, y que había que echar un vistazo a los libros de bautismo de la provincia, y, si podía ser, otro a los papeles de don Merlín.
-Y eso de la continencia por filósofo sería ahora de viejo, que de mozo y en las cortes, tu amo desenvainaba fácil.» (Merlín: 169, en cursiva en el texto)*

También es verdad que si bien Felipe confesaba su admiración por su amo, el lector no podía evitar en ocasiones preguntarse por qué merecía éste el título de mago y no el de artesano¹⁷¹. Al término de la novela había quedado clara cuál era la magia de Merlín: el encanto con el que supo llenar la infancia de Felipe, su capacidad para hacerle ver el mundo de azul¹⁷². Las noticias que el inglés da sobre el mago rebajan la dignidad de éste al menos un punto, el relato de Felipe ya lo había humanizado con respecto al Merlín artúrico, pero está bien claro que, pese a esa humanidad, Felipe sigue considerando a Merlín el dios de un mundo que ha desaparecido para siempre, creemos que era necesario que el inglés llegara para mostrarle que la magia no pertenece a un único mago, de hecho: *«Felipe se alegró con tanta novedad, que le parecía volver a los buenos tiempos mirandeses, cuando estaba de paje con Merlín y había variedad de visitas raras y cosas curiosas» (Merlín: 171, en cursiva en el texto)*¹⁷³. Como en *Cometa* la ficción se libera de su creador, aquí se libera el encanto, la magia.

A través del relato de míster Craven conocemos a Merlín como hijo de mujer barbuda, como un pedante desde su más tierna infancia. Cuando era un niño:

«pasmaba a todos ver a aquel arrapiezo, espigadillo, el pelo a lo mendicante, los ojos vivaces, discutir con los maestros, y en vez de ir a soltar la cometa o jugar a la rana, pasaba las horas libres en imponerse en hebreo, transmutación, arte de la guerra y Homero.» (Merlín: 179)

¹⁷¹ Paragüero, por ejemplo: «Y mientras yo servía a los visitantes algo de vino y jamón, como si fuera paragüero de Orense trebejó mi amo en los paraguas, y en un amén los dio por arreglados, que según él, sólo tenían una varilla floja y otra salteada. Los abrió y cerró, diciendo no sé qué letanías» (Merlín: 27).

¹⁷² «A veces, por hacer fiesta, el señor Merlín salía a la era, y en una copa de cristal llena de agua vertía dos o tres gotas del licor que él llamaba «de los países», y sonriendo, con aquella abierta sonrisa que le llenaba el franco rostro como llena el sol la mañana, nos preguntaba de qué color queríamos ver el mundo, y siempre que a mí me tocaba responder, yo decía que de azul, y entonces don Merlín echaba aquella agua al aire, y por un segundo el mundo todo [...] todo era una larga nube azul que lentamente se desvanecía» (Merlín: 16).

¹⁷³ De hecho el inglés va vestido de mago, o prestidigitador: *«El macferlán es de transformista. Poniéndose de pie en el centro de la barca, míster Craven tiró de un cordoncillo que asomaba bajo el cuello, y se resumió la esclavina en el cuerpo de la prenda. Tiró ahora por un botón, y cambió la tela de color, poniéndose a rayas grises y coloradas./ -Y el bombín no es de menos mérito. Mira, aprieto la cinta, y ya lo ves: negro. [...] Aprieto más, y sorpréndete: blanco. [...] Aflojo, y vuelvo al crema, que es el propio para viajes, por el polvo del camino» (Merlín: 170, en cursiva en el texto)*

Un poco más tarde: «solía andar vestido con el doble ropón colorado de los maestros reales, por un nada sacaba de la funda los cristales de aumento, muy dictaminante, y no daba paso sin sentencia griega o latina, *por pavonearse de textos y saberes*» (*Merlín*: 180, el subrayado es nuestro)¹⁷⁴.

Los dos capítulos que siguen a los de su nacimiento y formación son los titulados: «Merlín en Toledo» y «El viaje a Roma» (*Merlín*: 183-192). En el primero Merlín, de incógnito, es encargado de llevar unas cartas al duque de Lerma. El comienzo del capítulo se burla abiertamente del personaje:

«Determinó el joven Merlín pasar de Madrid a Toledo, e iba muy seguro yendo a ciudad tan atareada de demonios, judíos, brujería y ciencias ocultas, porque en una posada, en Medina del Campo, había comprado a Isaac Zifar el nombre secreto de Toledo [...] Y dicen que el tal Zifar se hizo rico vendiendo esta noticia a muchos, que por creerse los únicos dueños de ella, no propalaban el hallazgo.» (183)

Merlín entra en Toledo de buhonero, donde es confundido con don Pánfilo, el hombre que le hiciera el encargo. Merlín se convierte en don Pánfilo para sus interlocutores (y para el lector), hará honor a su nombre colaborando involuntariamente con el demonio, quien gracias a su ayuda dará muerte a un hombre.

El último capítulo muestra la incapacidad de Merlín para entender el asunto en el que se ve envuelto. Recordemos de qué se trata: Merlín compra una sortija a un mendigo a la entrada de Roma, y la guarda en un bolsillo de su capilla corta, de donde tres noches seguidas ve salir: «una figura femenina, vestida de vagos paños verdes, y el tal fantasma, que lo era, se asomaba a la ventana por una media hora, volviendo paso pasito a su escondite» (*Merlín*, 189). Las tres noches necesita el mago para llegar a la conclusión de que la sortija está encantada, ¿para qué sirven entonces los tan proclamados siete saberes de Merlín? El sabio termina llevando a la mujer fantasma a una nueva muerte, por inadvertencia. El narrador no tiene piedad de Merlín, melancólico tras lo que ha ocurrido por culpa suya, estamos lejos del tratamiento del tema en *Cometa* o en otros lugares de *Merlín*, al mago se lo compara con Micer Orlandini, un médico romano que solía ponerse melancólico:

«Y si se le preguntaba qué le entristecía, solía responder:
-Estaba soñando con «carciofi alla giudia» y con «spaghetti alla carretiera», y que remojaba la comida con una botella de Marino, que de los vinos dei Castelli Romani, es el de mi gusto.» (189)

Como vemos está aquí ya el motivo de la inocencia, aunque su lectura metaficcional parecerá ciertamente más rebuscada, y estamos de acuerdo. Lo que sí nos parece innegable es que este añadido al texto original en gallego contribuye a rebajar la altura de la más clara figura autorial de la novela: Merlín, y en ese sentido sí

¹⁷⁴ Creemos necesario recordar que mister Craven no cuenta esto a Felipe, se lo lee, y las marcas del texto leído se encuentran en el nuestro a través de la inclusión de títulos separados tipográficamente, como ya antes en alguna ocasión.

estamos muy cerca de *Cometa*. A partir de esa primera novela los lectores inocentes no harán más que multiplicarse. De algunos de estos lectores, casi siempre lectoras, nos ofrece Cunqueiro un retrato especialmente conseguido, inolvidables resultan la niña que asiste a la representación de «Romeo y Julieta, famosos enamorados» de *Sochantre* y doña Inés, la soberana del Vado de la Torre¹⁷⁵ que tanta curiosidad y admiración despierta en algunos sólo de oídas. Las conocemos a las dos esencialmente a través del modo dramático, responsable este artificio en gran parte del patetismo que caracteriza a ambos personajes femeninos¹⁷⁶. Pero tendremos que esperar a *Sinbad* para que una lectura inocente se convierta en un motor de la tragedia, al igual de lo que sucede con Paulos.

En el caso de doña Inés, la «hermosa delirante» (*Orestes*: 189), se trata de «incansable ensoñación amorosa» (*Orestes*: 189). Doña Inés se entrega por completo a sus ensoñaciones y a sus sentimientos, su historia adopta, como ya hemos señalado, el modo dramático, reproducción de la obra de teatro que escribe Filón el mozo, pero también narrativo, creando una desorientación en el lector precursora de la que hallaremos en *Cometa*. Encontramos también ahí un interesante juego de niveles que crea esa impresión de cajas chinas característica de las novelas cunqueirianas: dentro de la historia de doña Inés se incluye la del pianista, cuya percepción de la realidad está transformada por su obsesión con la idea de que le cortarían las manos:

«Eso dijo doña Inés, y se acercó al búcaro de los jazmines, en la repisa de la chimenea. Con dos jazmines en cada mano se acerca al músico, e intenta golpearle en los dedos. El músico la mira aterrado.

-¡No, no me cortes las manos! ¡Quiero que vivan! ¡No me mates las manos! ¡No me mates!

Y corre hacia la puerta, gritando. Y huye en la noche, con las manos delante de los ojos, luminosas como lámparas en las tinieblas.

Y doña Inés se queda sola, deja caer los jazmines al suelo, y sólo sabe decir:

-¡Pero si el jazmín no corta! ¡Pero si el jazmín ni siquiera araña!»
(*Orestes*: 208)

Otros lectores inocentes encontraremos a lo largo del ciclo novelístico. Son menos los ejemplos de aquellos que mantienen una justa relación con la ficción, en cualquier caso no encontramos en todas las páginas cunqueirianas a ningún personaje capaz de encarnar tan precisamente al lector ideal como María.

3.3. María: el lector ideal

¹⁷⁵ Recordemos que el episodio de doña Inés reproduce las situaciones de la obra de teatro de Cunqueiro: *A noite vai como um rio*.

¹⁷⁶ Ninfa Criado Martínez dedica en su libro *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática* un capítulo a cada una de estas obras, así como a la pieza teatral inscrita en el *Sinbad* (CRIADO MARTÍNEZ: 73-104).

En toda la novela sólo un personaje responde al modelo que hemos dibujado de lector ideal: María. Desde las primeras páginas conocemos a la pareja Paulos-María. Paulos narra, María escucha, pero no se limita a eso, participa. María es consciente de la ficcionalidad de las historias contadas por Paulos:

«Otras veces Paulos se escondía y no lo encontraba en la casa. *María sabía que estaba allí, a su lado*, pero no alcanzaba a saber dónde. [...] Paulos le había dicho más de una vez que no lo buscara, *que andaría vagabundo por los países otros*, más allá de los montes, más acá de los mares» (17, el subrayado es nuestro)

Ello no impide que viva la narración, la suya es una lectura en la que está presente la lucidez, pero también la entrega, y así se nos brinda la oportunidad de asistir a las reacciones emotivas de la joven a las historias de su amado:

«-Dicen que dentro del autómatas negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo. ¿Lo encontraste tú alguna vez?
-En las noches de luna llena escucho su bastón en las escaleras del desván. ¡Tac! ¡Tac! ¡Tac! Nueve veces, los nueve escalones. *María tuvo miedo* y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine, el único recuerdo del mago que se conservaba en la casa». (65, el subrayado es nuestro)

«-¿La tenía prisionera? ¿Aprieto yo tu mano de una cierta manera?
Paulos *creyó que iba a echarse a llorar*». (66, el subrayado es nuestro)

Interrumpe al joven con preguntas que no lo incomodan, todo lo contrario, permiten avanzar el relato¹⁷⁷:

«-¿Hay mujeres adúlteras?
[...]
-¿Había escalera?
[...]
-¿La más hermosa?
[...]
-¿Cómo se llamaba?
[...]
-¿Logró entrar en la torre?» (67-68)

Y Paulos, narrador ideal en algún momento de su trayectoria narrativa, ha aprendido bien la lección, acompaña sus narraciones de objetos que la hacen más viva y «real», y cuyo efecto él sabe dosificar a la perfección:

¹⁷⁷ «Os códigos hermenéuticos, textualizados como preguntas que os narratarios [...] fan aos seus narradores correspondentes, son especialmente apropiados para un tipo de novelística como a de Cunheiro, que se move progresivamente coa adición de novas historias: suscitadas por unha curiosidade inagotable, as preguntas prolongan o acto narrativo» (GONZÁLEZ MILLÁN 1991a: 62)

«¿Y qué hiciste en el país que es como la palma de la mano?
Paulos miró dulcemente para María, y tiró de ella hacia sí, hasta tenerla sentada en sus rodillas. Pesaba, se dijo Paulos, lo que el ruiseñor.
-Comprar un anillo de oro. Para ti, María.
Lo tenía en la mano cerrada y no se lo mostraba.
[...]
Ahora se lo enseñaba. Era un anillo fino, que fingía una trenza de a tres, y en un punto tenía simulada una rosa como prendedor.
María lo probó» (79)

María, con el espíritu lúdico que despliega en sus encuentros con Paulos, representa el doble contrario de Melusina. Nos distanciamos con estas reflexiones del análisis de González Millán por considerar que no contempla la complejidad de la reflexión sobre la recepción que contiene el texto. El crítico cunqueiriano identifica a los dos personajes femeninos con el narratario ideal, cuando cada uno encarna un modelo de lectura y actitud frente al texto.

De Melusina se destaca desde el comienzo su inocencia, y que su grado de identificación excesiva la lleva a las lágrimas en más de una ocasión¹⁷⁸, las dos comparten momentos de fabulación con Paulos y las dos tienen miedo, al miedo paralizador de Melusina se opone el lúdico de María. La tía Claudina resume perfectamente la situación: «Tiene el susto y nada más» (156). Mientras que a María el miedo no le impide disfrutar del momento con Paulos, cuyos relatos también despiertan sus emociones, pero ya hemos visto que en este caso se trata de una identificación lúdica¹⁷⁹, que hace que prime el placer del juego y del grado de aceptación voluntaria.

¹⁷⁸ «Melusina se secaba los ojos con la punta del delantal a rayas rojas y blancas. La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina»(p.119). «Paulos no había querido que Melusina fuese interrogada por los cónsules y los astrólogos. La confundirían con sus preguntas. Tímida e inocente, miraba a Paulos con sus grandes ojos vacunos, y se estiraba la falda» (p.151). Las escenas con la pequeña criada explotan especialmente el tema de la inocencia, tendremos ocasión de volver a ellas en otros momentos de nuestro análisis.

¹⁷⁹ También siente miedo el pequeño Felipe contemplando las luces que van por el camino (*Merlín*: 15), es un miedo lúdico como el que siente María, así reflexiona en el momento en que escribe la historia: «ahora se me ocurre pensar que tales miedos me gustaban», muy diferente, en la misma novela, del miedo que se señala a propósito del jeque Rufás, quien: «todas las noches soñaba que le sacaban los ojos con la punta de una espada, y despertaba a gritos, y ya tenía entrado el miedo al cuerpo, y moría de pavor, y con el miedo se hiciera cruel tirano y mandaba que le cortasen la cabeza a todo quisque que lo mirase a hurto» (*Merlín*: 80). El miedo paralizador y nada lúdico invade la ciudad de *Orestes*: «el tal miedo lo provoca la certeza de que un día Orestes, hijo de Agamenón, va a aparecer en la ciudad nocturno, armado de larga espada» (*Orestes*: 45), aunque las connotaciones metaficcional de la figura del joven príncipe, que despierta las expectativas de todo Argos y de los lectores, permite sospechar la posibilidad de una lectura más sutil del motivo, de hecho en seguida éste se mezcla con fabulación y juego: «No se vivía en la ciudad con el miedo, y para distraer a las gentes, y para que el miedo no se hiciese política, siguiendo en esto el talento del secretario florentino, se corrió la voz de que lo que se esperaba no era a Orestes, que andaba perdido por Oriente, sino un león rabioso. De ahí el juego que te contó Tadeo» (*Orestes*: 46). En Ulises se pone en evidencia el placer que siente el narrador provocando miedo a su destinatario, Ulises está vestido con esas calzas rojas que tanta importancia tendrán en *Cometa*, la cita es además un bello ejemplo de la importancia y la especial naturaleza del gesto: «Las manos del laértida se mostraban hermosas, vivas, sobre el rojo encendido de las calzas. Supo que los ojos de la señora Alicia hacían posada en aquella gran palabra de sus manos, diez sílabas concertadas, crispó lentamente los dedos, fingiendo

Melusina es un reflejo degradado de la amada de Paulos. Creemos pertinente, teniendo en cuenta la importancia del intertexto bíblico en nuestra novela, el paralelismo que establece González Millán entre María y la virgen (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991a: 76)¹⁸⁰. En el caso de Melusina es Sofía Pérez-Bustamante quien explica las connotaciones que evoca su nombre¹⁸¹, pero creemos que es en el texto donde hemos de buscar el significado del personaje, y no hay duda de que el texto potencia el paralelismo con María: también Melusina es vinculada con la virginidad en cada una de sus intervenciones, la primera vez la asociación se hace por contigüidad textual, aunque la narración no se refiera directamente a la criada:

«[...] Bajo el arco de la Infanta, se cruzó con la solterona de «La Valenciana», por segunda vez en el día.
«¿Será virgen?», se preguntaba.
Al entrar en casa, se encontró sentada en las escaleras a la criada Claudina y a su sobrina Melusina. Ésta lloraba desconsoladamente.» (118)

Los ejemplos se amplían si consideramos que virginidad e inocencia pueden funcionar como sinónimos: «La tía Claudina reía de la inocencia de la sobrina» (119). Melusina será la inocente por excelencia en la novela, elegida para representar el papel de virgen en la historia del unicornio, como tal se la conocerá, y como tal despertará el interés de algún cónsul: «-¡Que pase la testigo! –ordenó Paulos./ -¿La virgen? –preguntó subitamente entusiasmado, el Cónsul de Especies y Vinagres» (147).

El propio Paulos sugiere una conexión entre María y Melusina, al relacionar a la primera con la aventura del unicornio: «La niña era rubia, y vestía de azul celeste. Las largas faldas no permitían ver sus pies. Paulos, cuando preparaba la lámina para la demostración ante los cónsules, le encontró a la virgen un parecido con María» (136). Los paralelismos entre los dos personajes no hacen más que poner en evidencia un contraste cuyas dimensiones todavía no hemos terminado de explorar, y que volverá a interesarnos cuando estudiemos la llamada Edad de Oro de la literatura cunqueiriana: la infancia.

terror y desesperación; *le divertía angustiar a aquella manzana madura* de la que venía tan cálido perfume de claveles» (*Ulises*: 206, el subrayado es nuestro).

¹⁸⁰ El crítico incluye estas reflexiones estableciendo relaciones dentro del macrotexto de las novelas cunqueirianas, entre la pareja de *Cometa* y la formada por Pablo y Virginia de *Merlín* (GONZÁLEZ-MILLÁN 1991: 75-76): «Un caso interesante deste tipo de lectura [macrotextual] é o da semellanza existente entre Paulos e María de *EAC* e outra parella, Pablo e Virxinia, que Cunqueiro incorpora en *MeF*. O lector, consciente dos paralelismos temáticos entre ámbalas dúas parellas non téñ máis que someter un dos nomes a unha simple transformación, apoiada e documentada na diéxese mesma: a) A identidade Pablo= Paulos mantense [...]/ b) María, o segundo nome, require unha traducción intertextual, para transformarse en Virxinia: María→Virxe→Virxinia; unha lectura apoiada, non só no texto dos *Evanxeos*, senón tamén na novela de Saint-Pierre que Cunqueiro incorpora en *MeF*»

¹⁸¹ «Melusina se relaciona por su nombre con el hada serpiente de la leyenda de los Lusignan, y en cuanto que serpiente con el demonio bíblico. Por otra parte, la Mer Luisine, La Madre Luisina, es una gran diosa madre acuática, para C.G. Jung el símbolo ambiguo del subconsciente. Podemos por tanto establecer la analogía entre nuestra Melusina, las sirenas y la Dama del Lago» (PÉREZ-BUSTAMANTE 1991a: 226)

3.4. El placer de caer en la trampa

¿Pero cómo es el lector que construye *Cometa*? Nos referimos ahora al enunciatario, la previsión que el texto ha hecho de su destinatario, y que corre el riesgo de ser confundido con el enunciador y con el texto mismo. Ya hemos anunciado anteriormente que preferimos utilizar el término de enunciatario para referirnos a esas estrategias textuales por la impersonalización que implica, y porque, dada la naturaleza de nuestro análisis, resulta más clara la distinción con los diferentes modelos de lector que el texto nos propone. Hemos visto que en *Cometa* aparecen distintas figurativizaciones del lector, creemos que la lectura ideal que representa María es la positivamente valorizada por el texto, pero no creemos que pueda equipararse su actitud con la que el texto va exigiendo de su propio interlocutor.

Las técnicas desrealizadoras y esperpénticas que se extienden a lo largo de la novela impiden la identificación y casi la construcción de una coherencia diegética, se favorece así que el destinatario, como el astrólogo lucernés, se pregunte continuamente qué es «real» y qué no lo es, atrapado en la misma obsesión del verdadero/falso, tan contraria al ludismo que exige la lectura participativa. El texto exige una distancia de su destinatario, como se pregunta Vincent Jouve (1993: 12):

«ne peut-on pas dire que *l'Ulysse* de Joyce, en multipliant, au sein d'un même paragraphe, obscurités et ambiguïtés, en glissant d'un point de vue à l'autre sans toujours le marquer clairement, oblige le lecteur à remettre en cause sa capacité de déchiffrement? La visée illocutoire serait, dans ce cas, d'amener le lecteur à s'interroger sur sa façon de concevoir le sens»

Nuestra novela lleva sin duda a su lector a interrogarse sobre su manera de concebir el sentido del texto, ya que si favorece la distancia, se termina burlando de una actitud excesivamente distante, preocupada por identificar con exactitud los niveles de realidad que le son propuestos. Paulos muere, pero (¡sorpresa!) sus personajes le sobreviven, y al cadáver del astrólogo: «Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes» (237). La trayectoria de Paulos coincide pues con la del enunciatario de *Cometa*, aunque la sanción recibida por el protagonista desacredite ese tipo de lectura, lo que será evidente al fin es el fracaso de los intentos del lector por escapar a la manipulación del texto.

Es pues posible leer la novela como un manual para lectores, que nos ofrece un modelo de lector ideal y ejemplos de lecturas más o menos malas, y aboga al fin por una lectura participativa, prefiriendo el exceso del lado de la identificación que del de la reflexión. Se muestra al mismo tiempo la eficacia de una instancia enunciativa que realiza los deseos frustrados de Paulos: controlar y manipular incluso al (que se cree) más avisado.

CUARTA PARTE

**Historia, Mito,
Literatura**

Historia, Mito, Literatura

Carmen Becerra comienza así su «Aproximación teórica al concepto de mito»:

«La eterna aspiración de los hombres a descubrir los porqués de la realidad que los circunda, y a evadirse de ella cuando sus descubrimientos no les satisfacen o cuando ese mundo les resulta insatisfactorio o insuficiente, ha dado lugar a dos caminos: el camino científico, que intenta probar la causalidad de los hechos desvelando el misterio; y el camino mítico, que, liberando la imaginación, atribuye los fenómenos a causas o seres sobrenaturales que la mente no puede explicar al escapar al control de nuestro razonamiento; empírico aquel, metafísico, transcendente y simbólico éste.» (BECERRA SUÁREZ 1997: 9)

Las novelas de Cunqueiro recogen esa «eterna aspiración de los hombres» de la que nos habla Carmen Becerra, y exploran los dos caminos que ésta menciona para decidirse por un tercero: el camino poético. La última novela del mindoniense, dentro de su complejidad, plantea una lucha entre tres sistemas elevados al rango de epistemológicos por el texto, y si Historia y Mito tienen en comun la preocupación del hombre por explicarse su mundo, así como su preocupación por el tiempo, la solución es al fin literaria.

Creemos que a estas alturas ha quedado demostrada la verdadera naturaleza prologal y epilogal de los prólogos, desde las primeras páginas se establecen claves de lectura que no harán más que confirmarse en adelante, aunque será seguramente en una segunda lectura cuando podamos actualizar plenamente su significado. Fundamentales para el tema que nos ocupa nos parecen las siguientes líneas:

«-¡ Haría esto cien veces y cien aparecía ahí un hombre diferente!
El comisario preguntaba desde su balcón volador:
-¿ Hay explicación científica?
-Hay una explicación poética, que es de grado superior.
Supongamos, señoras, señores, que este hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre está muerto, se pregunta por dónde andará. Lo que veis son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños.» (23-24, el subrayado es nuestro).

El personaje que defiende la existencia de esa explicación poética es el hombre de la capa negra (22), primera imagen del demiurgo que reconocemos en el texto. Antes de su aparición podíamos ya leer: «las mujeres son poéticas, y ven lo que quieren» (21). No creemos que el guardia rubio que custodia el cadáver y lanza esta afirmación como comentario a lo que ha contado su compañero sobre la Joya pueda erigirse en representante de los valores del texto, y sin embargo se introduce de esa manera un tema que no se agotará tan fácilmente en nuestra novela. Nos hemos ocupado del hombre de la capa negra al tratar de los prólogos, y al hacerlo

señalábamos la conexión que podía establecerse entre él y María, ésta última uno de los personajes más significativos en lo que se refiere a la encarnación de los valores propuestos por el texto. Aunque no es nuestra intención adentrarnos en algo que se pueda emparentar con los estudios de género, no podemos dejar de recordar que se ha señalado la escasa importancia de los personajes femeninos en el mundo narrativo de Cunqueiro¹⁸². Nuestra novela, coherente al menos en su complejidad y ambigüedad, incluye las figuras antagónicas de María y Melusina. La primera es la mujer con mirada poética que participa del tan positivamente valorizado ludismo, lo que le otorga cierta superioridad con respecto al protagonista masculino.

Las primeras páginas de «La ciudad y los viajes» suponen una descalificación de un discurso historicista tradicional. Lo mismo podríamos decir del discurso mitológico, aunque tal vez éste no se desmonte de manera tan virulenta precisamente por su cercanía con el pensamiento poético¹⁸³. En la siguiente cita, Luis Gómez Canseco (1994: 20) resume tres aspectos fundamentales del mito que nos interesan ahora particularmente: su carácter epistemológico, su carencia de dogmatismo y su vinculación con la literatura:

«La clave de toda esta supervivencia [la del mito] a lo largo de siglos está en la capacidad del mito para captar la realidad y presentárnosla próxima. El mito es, en un último término, un modo de conocimiento. Mito y *paideia* son realidades

¹⁸² Andrés Pociña (MANERA/ FERNÁNDEZ FREIXANES/ CASARES/POCIÑA 1993: 233), empieza su análisis del tema de una manera bastante conclusiva: «Na narrativa de Álvaro Cunqueiro non existe ningún personaxe feminino relevante». Más adelante sin embargo destaca a las «dos que resultan, ó meu ver, máis interesantes: doña Ginebra en *Merlín*, e María no *Cometa*» (234), de ésta dice que es un «personaxe fascinante e misterioso» (235), pero respecto al conjunto de las mujeres que aparecen en las novelas el crítico destaca «a estimación, por parte de moitos personaxes masculinos [...] da muller non só coma persoa da caste humana cunha clara desvantaxe en razón do xénero, senón mesmo como unha cousa» (242-243). Para Concepción Sanfiz, por el contrario: «Los personajes femeninos tienen una significación destacada en las novelas de ambos autores [Italo Calvo y Álvaro Cunqueiro], a pesar de no convertirse en ningún caso en protagonistas de las obras. Solamente en este sentido podemos calificarlos de «secundarios», ya que, por lo demás, su funcionalidad indiscutible dentro de la trama narrativa los convierte en elementos relevantes para el desarrollo de la diégesis» (SANFIZ FERNÁNDEZ 2000: 84), aunque la crítica reconoce «la pasividad de las [mujeres] cunqueirianas» (85), acorde con una imagen tradicional de ambos sexos.

¹⁸³ Está claro que en los mundos cunqueirianos rigen criterios particulares. En uno de sus artículos, publicado en 1961 (CUNQUEIRO 1988: 159) leemos: « Los más de ustedes habrán leído en los periódicos que en una pequeña isla de la costa escocesa ha volado un lago; se fue por el aire. Los sabios han dado ya científica explicación, cuya exactitud y coherencia la hace sin duda sospechosa. Hay en nuestro tiempo gente especializada en una parva rama de la ciencia, que pretende el título de sabio, que es otra calidad humana y humanista bien más alta. Son aquellos de los que hablaba el señor Montaigne, que sabiendo algo de fuentes se creen en la obligación de escribir toda la física». Vemos pues que la misma inquietud epistemológica del autor se explicita en sus artículos. «Las ciudades invisibles» es publicado precisamente en 1974, el año de *Cometa*: «En la época de los magnolios en flor —y se sabe por la poesía— acostumbra a llover cuando cae la tarde», «Kublai Jan se encuentra de pronto con la necesidad de aceptar un conocimiento imaginario de la realidad, que sea a la vez un conocimiento real de lo imaginario; ambos lo conducirán a la inteligencia del sistema profundo que rige el nacimiento, la vida y la muerte», en el mismo artículo se menciona a «la ciudad sumergida de Lucerna», resulta interesante, teniendo en cuenta que es el único nombre que recibe la ciudad de *Cometa*, constatar que para Cunqueiro « Estamos en la Tamara de Italo Calvino, en la que el ojo humano «no ve cosas, sino figuras de cosas que significan otras cosas». Lo que no quita a su absoluta realidad, puesto que está habitada por el hombre» (CUNQUEIRO 1988: 119-121).

inseparables, de ahí su intemporalidad y fecundidad. Pero la enseñanza que surge del mito no es preceptiva ni unívoca. Muy al contrario, *su esencia es la multiplicidad que nace precisamente de su vinculación profunda a la poesía. El mito surge de fábula a la literatura y ésta, a su vez, genera y regenera el mito.* En último término, el mito heredado, aprendido y reconstruido contribuye a la creación de *nuevos mitos, los mitos personales y, más allá, al nacimiento del mito de sí mismo que cada autor ofrece en su obra.*» (el subrayado es nuestro)

La relación entre mito y literatura es para todos evidente, resulta en ocasiones difícil establecer la frontera entre uno y otra, al habernos llegado las principales mitologías a través de elaboraciones literarias, José María Merino (2005: 89-90) resume la relación entre los dos ámbitos considerando a los mitos «hijos de las ficciones originarias y origen de las ficciones modernas».

También la Historia se aproxima a la literatura, la novela planteará la cuestión de su construcción, de su redacción, en suma. Tienen pues en común Historia y Literatura la elaboración de una serie de materiales que son inevitablemente ficcionalizados.

Pero si todo termina llevándonos al terreno de la literatura a través de la categoría de la ficción, que los tres ámbitos comparten, no podemos sin embargo negar que su relación con ésta es diferente, y que, sobre todo en lo que respecta a la Historia, existe un importante componente de pretensión de verdad que no es esencial al fenómeno literario, circunstancia que no podemos considerar baladí ya que aparece tematizada en nuestra novela.

1. La Historia cunqueiriana

1.1. Obsesión por el tiempo.

En todas las obras de Álvaro Cunqueiro domina la tensión entre ficción y realidad, fundamento de cualquier debate sobre novela histórica o sobre relación entre historia y ficción. Celia Fernández Prieto, en su libro *Historia y novela: poética de la novela histórica* (2003) excluye la narrativa del mindoniense del género histórico. La autora intenta establecer una definición de dicho género, en el que no tendrían cabida «las novelas que sitúan su diégesis en un pasado legendario o mítico» (FERNÁNDEZ PRIETO 2003: 177, nota a pie de página), con las que identifica las de nuestro autor.

Es cierto que muchas de las siete novelas que componen el ciclo novelístico cunqueiriano se sitúan en un pasado legendario o mítico. Podemos decir que ése es el caso de: *Merlín y familia*, *Las mocedades de Ulises*, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* y *Un hombre que se parecía a Orestes*. En todas ellas encontramos un pasado (¿?) que más que histórico es literario, el de la Grecia de Ulises y Orestes, el del Oriente de Sinbad. La indeterminación temporal es en ocasiones total y el uso del anacronismo, presente en todos los textos, hace más evidente la intención de implantar una atemporalidad (FUENTES RÓDENAS 1992) que se conjuga con una obsesión total por el tema del tiempo (MORAM FRAGA 1990: 165)¹⁸⁴. Podríamos extender a la mayoría de las novelas de Cunqueiro lo que Martínez Cachero (1991: 16) concluye para *Orestes* y *Ulises*:

«el tiempo predominante en ambos es un tiempo acrónico o por encima de concrecciones, tiempo sin principio ni fin determinados, y alberga en su seno hechos, gentes y usos harto diversos. El anacronismo campa así por sus respetos y en el cúmulo de casos que pudieran aducirse como ilustración comparecen, desplazadas del que fuera su acomodo temporal propio, muy varias realidades, *verbi gratia*: santos cristianos reverenciados en plena paganía, los autos sacramentales junto a los cuplés de moda, la invocación a Maquiavelo como canon de pragmatismo político o el avión de pasajeros que vuela sobre la isla de Ítaca; suponen el entrecruzamiento, a favor de la libertad

¹⁸⁴ Tarrío Varela (1992: 157) no habla de obsesión, pero reconoce que es «unha das claves esenciais da escritura de Cunqueiro: *o tratamento do tempo*. A este respecto, Cunqueiro ofrécenos sempre, ou case sempre, unha vivencia do pasado do home coma se todo el pertencese a un mesmo plano: os heroes, os filósofos e poetas, os guerreiros, os convocados sincronicamente, coma se non houbera entre eles, en moitos casos, centos ou miles de anos de diferenza. E isto parece responder a unha concepción peculiar da historia humana, por parte de Cunqueiro, que, tendo unha aparencia primitiva, elemental e inxenua [¿?], denota unha profunda reflexión estético-filosófica, á vez que o intento de nos dicir que sempre o home, en calquera época e latitude, ten a posibilidade de facer aboiar, e de exercer, as grandezas que potenciamente posúe e que, por un proceso de mistificación psicolóxica da historia, coida seren patrimonio exclusivo dos tempos pasados. Neste sentido, para Cunqueiro, Orestes e Ulises, Hamlet e Edipo, Xulio César e Electra andan entre nós, están entre nós, e mesmo poida sermos nós».

fabuladora, del mundo clásico, los siglos medievales, los más recientes y modernos. Cualquiera que sea su relieve, se trata de piezas de un conjunto que, por su parte, ayudan a mantener el específico carácter de este orbe novelesco»

Kurt Spang (1998: 51) comienza sus reflexiones acerca de la novela histórica de la siguiente manera:

«La preocupación por el tiempo entre todos los hombres y también entre los artistas, [...] y la irrecuperabilidad del tiempo que convierte la vida humana en una vertiginosa carrera hacia un futuro incierto son dos poderosos estímulos del afán de dominar y ordenar el maremágnum del pasado, de abrir horizontes de futuro y de transgredir así de alguna forma la ineludible irreversibilidad del tiempo.»

De todos los protagonistas de las novelas cunqueirianas podríamos decir no que corren hacia un futuro incierto sino hacia una segura degradación (MARTÍNEZ TORRÓN 1980: 89, 90, 96); sufren de la imposibilidad de «transgredir la ineludible irreversibilidad del tiempo», de la que habla Kurt Spang, aquellos que parecen librarse de tal tiranía sirven para hacer más visible, por contraste, el sufrimiento de los otros. La obsesión temporal no es evidente únicamente en un nivel diegético, la estructura circular, las repeticiones intratextuales y otros recursos discursivos, se utilizarán para contrarrestar la frustración de los personajes, en un intento de que lleguemos a creer en la superación de la dimensión temporal (TORRE 1988: 44-45).

En la primera novela, *Merlín y familia*, resulta imposible situar la historia en un momento histórico concreto, las referencias a realidades extratextuales son fundamentalmente mítico-legendarias y literarias y se refieren a épocas muy diversas: los personajes del mundo artúrico, de los dramas shakespearianos o Pablo y Virginia. Si en este último caso la novela de Bernardin de Saint Pierre se reconoce como tal, figuras literarias, Merlín, Ginebra o Hamlet cobran vida en *Merlín* y se codean con personajes de invención cien por cien cunqueiriana. De la misma manera se mezclan en las otras novelas referencias a acontecimientos, personajes y textos pertenecientes a las épocas más diversas.

En «Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro» González Millán (1991b: 13-15) hace un repaso de la «amalgama de códigos cronológicos» (14) que encontramos en las novelas del mindoniense, y detalla muchos de estos anacronismos. Así resume el crítico la situación de *Merlín y Cometa*:

«En *Merlín y familia* y en *El año del cometa* se puede detectar la misma voluntad de transgresión cronológica que registran las dos novelas anteriores [*Ulises*, *Orestes*], y la ambigüedad espacio-temporal que caracteriza casi toda la narrativa de Cunqueiro. En la segunda de las novelas citadas, cuya concreción cronológica central apunta a nuestro siglo [...], conviven «un ermitaño que hacía que le servía a Paulos comidas en Maxim's», y otros que visten a lo Sherlock Holmes, o «venden cremas depilatorias a domicilio»; en tanto que Paulos, «el astrólogo de la ciudad de

Lucerna» asiste «en Verona al encuentro entre Romeo y Julieta, en el baile que daban por añinuevo los Capuleto».

En *Merlín* se establece desde las primeras páginas la importancia de la memoria. El mago artúrico aparece como figura que vence el tiempo con su longevidad. El texto nos dice que cuando nació: «Reinaba en ambas Bretañas Galaín el Perezoso, abuelo del rey perpetuo Arturo». Sabemos que por Merlín «no pasaban los años» (*Merlín*: 17), aunque desde su nacimiento ha vivido bastante, lo que le ha permitido estudiar en París con Franklin y acoger a Doña Ginebra. Se trata del texto inaugural, y podemos decir que se expone desde ahora un problema al que se intentará dar una solución literaria texto tras texto. A la figura de Merlín se opone la del paje, el contraste entre la experiencia temporal de las dos figuras centrales subraya el papel devastador del tiempo y el simbolismo que acompaña al personaje del mago. La novela, en su versión definitiva se abre y se cierra con referencias a la vejez de Felipe: «Ahora que viejo y fatigado voy [...]» (*Merlín*: 9), «Y los ojos se le llenaron de lágrimas al viejo barquero [...]» (*Merlín*: 192), En palabras de éste el tiempo se dibuja como destructor («de la moza fantasía», *Merlín*: 9) pero también como creador, gracias a la combinación de imaginación y memoria: «Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación, fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo» (*Merlín*: 9).

En *Orestes* el tiempo se convierte en el de la espera angustiosa de la llegada del vengador, que condiciona el vivir de todos los personajes. De nuevo encontramos el contraste, entre una figura que desafía el tiempo, Ifigenia, que no envejece esperando que llegue su hermano y cumpla su venganza, y Egisto, a quien la espera no ha hecho más que acentuar una vejez que se anuncia ya decrepita:

«La piel del rey amarilleó como pergamino. Calvo, debajo de la corona, cubriéndose la cabeza, se ponía trozos de tela, buscando que fuesen de vivo color. Ya no podía su mano con las espadas agamenónicas [...] Cada vez veía menos, y el temblor de sus manos iba en aumento» (*Orestes*: 151)

El propio Orestes se obsesiona: «El tema de la ancianidad le venía ahora a mientes a Orestes a cada instante. Como él envejecía, todo envejecía» (184).

Asistimos igualmente al envejecimiento de Ulises y de Sinbad. El último es, junto con el sochantre, el único protagonista cunqueiriano a cuya formación no asistimos en el texto. A diferencia del bretón, el bagdadí se encuentra al comienzo de la novela en una edad más que madura, la primera página del relato se refiere ya al «viejo piloto» (*Sinbad*: 11). La melancolía rezuma de ese personaje que vive de contar e inventar su pasado como «piloto mayor que fuera del príncipe califa de Bagdad» (*Sinbad*: 125), recordemos que al final de la novela es un joven el que realiza los sueños a los que ha tenido que renunciar el marino derrotado.

En *Ulises* el héroe, «adulto fatigado» (*Ulises*: 268), regresa por fin a Ítaca tras años de ausencia. Al contrario que en el texto homérico es él quien espera a Penélope, lo

que no resulta grato: «La espera le pesaba a Ulises en el corazón» (*Ulises*: 269), y esperando llega la vejez:

«No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos, acaso. Cuando hablaban de él los compañeros y los cantores, parecían hablar de alguien muerto hacía mucho tiempo. pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano [...]» (269)¹⁸⁵

En las cuatro novelas se puede pues afirmar que la ausencia de una cronología reconocible acompaña una preocupación por el paso del tiempo evidente en todos los textos y que se concretiza en los temas de la memoria, de la vejez y de la espera. Pero, aunque estemos de acuerdo con Kurt Spang cuando se refiere a la preocupación temporal como base del subgénero histórico, somos conscientes de que no es argumento suficiente para afirmar que Cunqueiro utiliza códigos de ese subgénero. Veremos a continuación que podemos establecer relaciones más precisas, al convertirse la inquietud temporal en una auténtica inquietud histórica.

Contrariamente a las reflexiones de Celia Fernández Prieto, Antón Martínez-Risco (1996: 29) considera que «En tódalas narracións de Cunqueiro hai unha forte presenza do pasado histórico, unha constante referencia a él». El crítico intenta incluso «cumprir unha clasificación moi xeral da obra narrativa de Cunqueiro en relación coa idea do tempo e da historia que parece propoñer» (38):

«a) Relatos no presente galego máis ou menos inmediato, é dicir, que se desenvolven nunha época próxima á do autor, pero nos que se proxectan elementos anacrónicos [...]»¹⁸⁶ unha variedade máis importante desde o punto de vista que considero é aquela en que o pasado entra resoltamente no presente cotián lugués do seu autor e se funde con él. A este respecto, o libro máis significativo é *Merlín e familia e outras historias* [...]

b) A novela histórica, entendida aquí nun sentido amplo, ou sexa, como aquel relato que trata de representar unha época concreta, determinada, aínda que as súas personaxes non sexan precisamente históricas.

A esta definición responde, no meu entender, *As crónicas do sochantre* (1966) [...]

Pero aínda máis cargada de sentido histórico está a novela castelá *Vida y fugas de Fanto Fantini* (1972) [...]

¹⁸⁵ El renacimiento que sigue a la llegada de Penélope parece la prueba de que el amor puede todavía servir de revulsivo, algo que, veremos más adelante, ya no sucede en *Cometa*: «Nacieron en un instante abril en el aire, y la harina de los días se hizo pan. El héroe pulsaba a Penélope como quien tiende un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. Nacieron hierbas otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas» (270).

¹⁸⁶ El autor no se limita a las novelas e incluye en este apartado «eses libros que recollen semblanzas de personaxes reais ou imaxinarias, ás veces diferenciadas pola súa profesión, tales os galegos *Escola de menciñeiros* (1960), *Xente de aquí e acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979)» (MARTÍNEZ-RISCO 1996: 39).

c) Relatos que presentan un espacio acrónico: *Las Mocedades de Ulises* (1960), *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969) e *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974)» (39-53)

Compartimos básicamente la división que hace Martínez-Risco, aunque limitándonos a distinguir dos grupos: un conjunto en el que prevalece la indeterminación temporal (en Merlín el espacio es sin duda gallego, pero ¿en qué momento se sitúa la historia?, con diferencias de matiz podemos afirmar que nos encontramos en una situación muy parecida a la de los otros textos) y dos novelas más directamente emparentadas con el género histórico.

1.2. Las crónicas del sochantre, Vida y fugas de Fanto Fantini, ¿novelas históricas?

Estamos sin embargo de acuerdo con Antón Martínez-Risco a la hora de señalar que *Las crónicas del sochantre* y la penúltima novela de Cunqueiro, *Vida y fugas de Fanto Fantini* se acercan más a lo que entendemos por novela histórica; puede que incluso Fernández Prieto (2003: 177-178) estuviera de acuerdo con nosotros, viendo que en las dos encontramos los rasgos que enuncia como constituyentes de género:

«El primero, el más evidente y característico es la coexistencia en su mundo ficcional de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos, y lugares procedentes de la historiografía [...]

El segundo es la localización de la diégesis (del universo espacio-temporal en que se desarrolla la acción) en un pasado histórico concreto, datado, y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característico de la época [...]

El tercer rasgo genérico [...] consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y en que actúan los personajes, y el presente del lector implícito (y de los lectores reales) [...]»

Claro que todo depende de la definición de novela histórica por la que nos decidamos, María-Paz Yáñez (1991: 34) insiste en el peso que ha de tener el referente histórico:

«En ciertas novelas se menciona una famosa batalla o interviene un personaje rescatado de la memoria histórica. Su función a nivel literario es similar a la de cualquier otra novela en que lo histórico desempeña un papel protagonista, es decir de garante de la <verdad>. Sin embargo, la aparición es tan esporádica que apenas modifica el sentido de la novela, centrada en otros temas. Aceptamos, pues como primera condición, novelas [...] con un componente referencial perteneciente a la memoria colectiva, componente que se revela fundamental e indispensable para la totalidad del sentido».

Martínez-Risco (1996: 52) supone que la penúltima novela cunqueiriana, a la que considera «a máis histórica de cantas novelas [Cunqueiro] escribiu»: «pretende ofrecer unha imaxe íntima e poética do espírito e da ideoloxía que animaban o Renacemento italiano», lo que convertiría lo que podríamos considerar como telón de fondo de las aventuras del condottiero en protagonista indiscutible de la novela. En lo que se refiere a *Crónicas* los comentarios del crítico (1996: 42) son más vagos aunque bien claros en cuanto a la importancia del ingrediente histórico: «a Revolución francesa [...] constitúe un fondo moi expresivo e dá un claro sentido á situación e mais ás diferentes historias que se narran os fantasmas».

A diferencia de las otras novelas, las primeras páginas de *Crónicas* y *Fanto* nos sitúan espacial y temporalmente con toda exactitud:

«*Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, más conocido como sochantre de Pontivy, nació el día de San Cosme, del año mil setecientos setenta y dos, en la villa de Josselin, en la dulce ribera del río Oust, en Bretaña de Francia.*» (*Sochantre*: 11, en cursiva en el original)

«[...] *Fanto Fantini de la Gherardesca, nacido en Borgo San Sepolcro, en abril del año de gracia de 1450. Borgo San Sepolcro, en la Umbría septentrional, es también la ciudad natal de fra Luca Pacioli y de maestro Piero della Francesca.*» (*Fanto*: 9, en cursiva en el original)¹⁸⁷

En *Fanto* la referencia a personajes históricos es acorde con la intención de veracidad que pretende el narrador del prólogo. En las dos novelas estamos lejos del pasado legendario o mítico. En *Crónicas* la fecha y la narración remiten de manera inmediata a los años revolucionarios y de la llegada del terror :

«Y en estas imaginaciones lo sorprendió la Revolución de Francia, y porque se había hecho muy visto con la nobleza, [...] se difundió que el sochantre era un «aristó» de los más duros [...] A causa de todas estas sospechas se atribuló De Crozon, y pensó en abandonar Pontivy por Nantes [...] Esto si el zapatero de las hebillas, que había comprado en Saint-Brieuc un gorro frigio, no venía a sorprenderlo, y allí mismo en su cámara le cortaba la cabeza con la cuchilla del oficio. Ya veía el sochantre su cabeza en una pica por las calles de Pontivy.» (*Sochantre*: 19)

¹⁸⁷ Ya González-Millán (1991b: 13-14) llamaba la atención sobre este hecho, se refiere a las dos novelas que ahora nos interesan y a *Sinbad*, aunque establece importantes diferencias entre esta última y las otras dos: «*Vida y fugas de Fanto Fantini, Las crónicas del sochantre y Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, constituyen un tríptico narrativo en el que Cunqueiro se somete a un control muy preciso en el uso de la cronología histórica». El crítico destaca la «insólita exactitud» de las dos primeras novelas, y sigue «Aunque *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* no presente este mismo registro, por obvias razones que tienen que ver con la hipercodificación literaria del héroe».

Sabemos que Cunqueiro gusta de prólogos, epílogos y toda clase de apéndices al texto, elementos paratextuales que suele aprovechar la novela histórica ortodoxa para fijar desde el comienzo su pacto de lectura. Las dos novelas que ahora nos ocupan son de las más fragmentadas. Además de las numerosas partes que figuran en los índices, en ambas están presentes textos sin título, en cursiva, que hacen función de prólogo. En los dos casos se trata de estrategias que refuerzan la credibilidad de la historia, y que se combinarán, en interesante técnica de contrapunto, con los elementos fantásticos que se enseñorean de los textos.

En el caso de *Crónicas* habrá que esperar al cuerpo de la novela, donde se producirá el encuentro del sochantre con la hueste de difuntos. El prólogo sin título se limita a ponernos en antecedentes sobre el personaje del sochantre, a situarnos espacial y temporalmente de modo muy preciso. El narrador adopta el papel de cronista y se sirve del viejo recurso del manuscrito encontrado:

«Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretitas con tapas de piel de conejo que me sirven ahora para escribir estas crónicas, tomando lo más de lo que en ellas estaba apuntado; en estas crónicas van puntualmente relatadas las aventuras que corrió Charles Anne desde el año mil setecientos noventa y tres a mil setecientos noventa y siete.» (Sochantre: 14, en cursiva en el original)

El prólogo que antecede a la historia del condottiero multiplica los esfuerzos por demostrar la referencialidad de lo contado, presentado como el resultado de arduos trabajos de investigación:

«Son muchas, pero dispersas, las noticias que nos han quedado de la vida y aventuras del capitán Fanto Fantini della Gherardesca [...] Pero muchas de estas noticias que decimos, de la vida y aventuras del condottiero se contradicen con frecuencia, y solamente un paciente trabajo de investigación y de crítica, realizado durante varios años por el autor de este libro, le ha permitido establecer el tiempo y lugar de las varias etapas de la biografía fantiniana.» (Fanto: 9)

El autor de dicho trabajo de investigación se muestra igual de preciso para señalar las inseguridades constantes a la hora de abordar la biografía de Fanto. El reconocer dichas inseguridades aumenta la impresión de autenticidad del trabajo científico, así como la inclusión en el mismo de notas a pie de página. El tono doctoral y la insistencia en la referencialidad de lo tratado hace que la sorpresa sea mayor al introducirse el elemento fantástico. Ya en la nota en la primera página podemos leer:

«[...] en el mes de febrero de 1509, el perro «Remo» solicita de la Cofradía de San Ramón Nonato de Huérfanos Pobres, de la ciudad de Pisa, «un cajón con escudilla en el patio alto del Santo Hospicio, en lugar soleado»... En el invierno del mismo año, le es concedida a «Remo» una manta para que se proteja del frío, y el

perro suplica que, si es posible, la manta sea negra.» (*Fanto*: 9-10, nota a pie de página)

Si esta nota sugiere una capacidad de comunicación del perro del condottiero que va más allá de lo comprendido en nuestra imagen de realidad, lo mismo sucede con su caballo Lionfante, que pronuncia discursos que influyen en el mismísimo Shakespeare. Está claro que al llegar a este punto, las expectativas del lector de encontrarse con la biografía tan científicamente documentada se ven defraudadas, y se instaura un nuevo pacto de lectura que apoya el narrador al reiterar su intención de ajustarse a la realidad de los hechos. A medida que la lectura fantástica se impone, se intensifican las llamadas al lector, a quien se invita, por ejemplo, a leer el discurso de Otelio ante el senado de Venecia, en el que sorprenden ciertas pausas que corresponderían a los relinchos de Lionfante al pronunciar el discurso original que habría servido a Shakespeare de modelo.

Del género histórico pues pasamos al fantástico, impregnado del típico humor cunqueiriano y que se verá confirmado en la narración de las fugas del capitán. Se justifican así las palabras de Rexina Rodríguez Vega (1997: 46) al atribuir a nuestro autor: «unha poética concibida como crisol de subxéneros, como parodia activa reflexionando sobre a historia literaria». La cita de Shakespeare inaugura la principal relación intertextual del texto, estudiada por la autora gallega, quien la emparenta con las técnicas borgianas por la imposibilidad que presenta. Si Shakespeare se basa en el discurso de Lionfante para escribir su Otelio, los personajes de la novela actúan imitando a los protagonistas del drama shakespeariano, en un imposible juego de espejos del que no queda más que destacar el extremado, el descarado ludismo tan del gusto de Cunqueiro.

La reflexión de Rexina Rodríguez Vega vale también para la utilización que el autor hace de ciertos códigos pertenecientes al género de la novela histórica. Podemos decir que *Crónicas* responde al modelo de novela histórica, igual que al de novela gótica e igual que a ninguno de ellos. *Fanto*, por su parte, es una novela histórica, una novela de aventuras, una colección de retratos y, sobre todo, y como todas las novelas de Cunqueiro, un relato metaficcional que proclama su referencialidad al tiempo que expone su condición de artificio.

1.3. *El año del cometa*, crónica de Lucerna

Aunque estamos de acuerdo con Antón Martínez-Risco (1996: 53), quien sitúa *El año del cometa* entre los «relatos que presentan un espacio acrónico», no podemos sin embargo pasar por alto que la novela señala desde el comienzo una voluntad frustrada de emparentarse al género histórico. En el primer prólogo podemos leer: «Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre» (11). Según Kurt Spang (1998: 53-54):

«La crónica es, en su origen, un género historiográfico que presenta hechos históricos en un orden cronológico [...]

Generalmente, se limita a un espacio temporal y un ámbito social reducido y determinado (un reinado, una cruzada, una campaña, una batalla, etc.). Su función es documentar, recordar, y con frecuencia también ensalzar hechos y hazañas memorables.»

El contenido del prólogo confirma el desvío del modelo inicial de la crónica pero el comienzo de «La ciudad y los viajes» muestra que no se ha renunciado a él¹⁸⁸. El ámbito de la posible crónica podría estar delimitado desde el título de la novela: *El año del cometa y la batalla de los cuatro reyes*, ahí tenemos un espacio temporal y un ámbito reducidos, un año, una batalla, aunque ya hemos visto que no resultará nada fácil situarse espacial e históricamente. Habrá que esperar muchas páginas para obtener datos más precisos, al momento en que Paulos se presente como «el astrólogo de la ciudad de Lucerna» (180). Antes, en su entrevista con David, había descrito el funcionamiento político de la ciudad:

«Paulos estuvo a punto de explicarle al rey David lo que eran las polis griegas cuando el sucesor de Saúl le preguntó quién gobernaba en su ciudad.
- Tenemos un protector lejano, con la ventaja de no saber dónde está su castillo, y para la vida cotidiana hablamos entre nosotros en la plaza o mientras nos afeitan los barberos examinados, y por votos secretos designamos siete ciudadanos para que administren los dineros públicos, el agua de las fuentes, fijen el precio del pan y observen la calidad del vino [...]» (172)

Todo eso llega muy tarde y ¿estamos seguros de poder fiarnos del protagonista? Ya sabemos que Paulos es siempre consciente de la importancia del público a la hora de elaborar su discurso. La focalización del narrador sobre el personaje nos hace poner en duda la descripción que éste acaba de hacer a David de la ciudad:

«Podía Paulos explicarle a David lo que era el teatro, la escopeta, París, los fuegos artificiales, el reloj de bolsillo y el daguerrotipo, *pero prefería aquella enumeración de cultura arcaica*, al alcance de la sabiduría del monarca veterotestamentario.» (172, el subrayado es nuestro)

¿Será Lucerna «realmente» el nombre de la ciudad? Lo repite ante Arturo: «Me llamo Paulos, alteza, y soy astrólogo titulado en una ciudad que tiene un hermoso puente, y disimulando, con nombre secreto, le decimos Lucerna». Según López Mourelle es el astrólogo quien bautiza de esa manera su ciudad. El crítico cunqueiriano entiende que hay un referente extraliterario claro para el escenario de *Cometa*, y señala la relación con otra novela del autor:

«A pesar de la confluencia de espacios y tiempos, la ciudad natal recuerda inevitablemente a Mondoñedo como espacio de los

¹⁸⁸ López Mourelle (2004: 117) no presta especial atención al contenido histórico de la novela, pero señala a propósito del narrador que «también puede adoptar el papel de cronista local a la hora de contar el paso de Julio César o la historia de la fundación de la ciudad en torno a una fuente, construcción que es testimonio de su pasado, de sus sucesivos gobernantes, costumbres y celebraciones, además de epicentro arquitectónico y referencia autobiográfica del autor».

recuerdos, del hogar y de las impresiones de la infancia. No es por tanto una coincidencia que en Ítaca (en *Ulises*) y en la ciudad de Paulos (*que él llamará Lucerna en sus imaginaciones*) se perfumen los armarios con membrillos, y que el olor de ambas ciudades sea también el del membrillo» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 117, nota a pie de página, el subrayado es nuestro)

Si Lucerna es en efecto el nombre de la ciudad, ésta no se hallaría muy lejos de la torre de doña Inés, quien, en *Orestes* dice a su pianista: «El piano tiene que venir en un barco. Llegará por mar a Lucerna. Lo iremos a esperar, cada uno en su caballo» (207). En el índice onomástico de esa novela encontramos la siguiente entrada:

«LUCERNA.-Ciudad que nunca ha podido ser bien situada en las cartas, y mientras unos aseguran que es puerto de mar, otros hablan de una polis helvética, perdida entre montes, junto a un lago. En Galicia, que es en el extremo finisterráqueo, se asegura que está bajo las aguas, con sus torres y sus campanas, que alguna vez se oyen. Esté donde esté Lucerna, hay en ella mucho señorío, batihojas y orfebres, y una feria de capas con fijador metálico» (*Orestes*: 273)¹⁸⁹

Comienza la historia de Paulos en una ciudad anónima y sin que podamos decir ni siquiera aproximadamente cuándo situarla. Aspecto éste último que no sorprenderá a los lectores habituales de Cunqueiro.

La construcción de la Historia

Por supuesto que *Cometa* no resiste un análisis que intente justificarla como perteneciente al subgénero de la crónica, o a cualquier otro que pueda ser comprendido dentro del más amplio género de la novela histórica, si volvemos a las características que Celia Fernández Prieto considera propias de ésta es evidente que resulta imposible aplicarlas a nuestra novela. El único rasgo presente en sus páginas es «la coexistencia en su mundo ficcional de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos, y lugares procedentes de la historiografía» (FERNÁNDEZ PRIETO 2003: 177) y aun éste de manera muy limitada.

Cometa no contiene rasgos que la emparenten con la novela histórica tradicional, pero el tema histórico se convierte en una verdadera preocupación. Sin recrear un momento histórico concreto se plantea repetidas veces en la novela el problema de

¹⁸⁹ Recordamos la importancia del motivo de la castración, al que hemos dedicado un apartado de nuestro estudio. En uno de sus artículos, publicado el mismo año que *Cometa*, el tema es «Las ciudades invisibles» (CUNQUEIRO 1994: 119-121), entre ellas se hallan las ciudades sumergidas, a las que pertenece Lucerna: «Alguna vez he explicado que están sumergidas bajo las lagunas o en la orilla del mar, precisamente por el nombre que tienen, nombre que supone un destino. Y por eso muchas de nuestras ciudades invisibles, *asolagadas*, sumergidas, llevan nombres de otras ciudades que han existido o existen [...] En otra laguna luguesa está la ciudad sumergida de Lucerna. ¿Qué calidad se le concedía a la ciudad muerta, por el poder de su nombre, y en comparación con la ciudad viva y visible homónima?» (121).

la elaboración, de la creación de la Historia, situándose el autor dentro de un marco de reflexión que coincide con el que la crítica ha calificado de posmoderno. La inquietud histórica es, pues, evidente¹⁹⁰. Para Cristina de la Torre (1988: 32) Cunqueiro «sabe mantenerse al margen de los problemas históricos a favor de indagar las necesidades espirituales de todos los tiempos». Las reflexiones que la autora introduce a propósito de Sochantre contradicen lo que ella misma acaba de afirmar; según Cristina de la Torre, la importancia de la situación de la novela en la época de la Revolución Francesa:

«es casi nula en el desenvolvimiento de la trama, por cuanto afecta muy poco las vidas cotidianas de los personajes individuales. Las contiendas bélicas guardan poco interés para Cunqueiro que prefiere perderse en *la exploración de las posibilidades de cambio en un momento de inestabilidad* (al igual que en *El año del cometa*)» (34-35, el subrayado es nuestro)

Creemos que la manera que tiene la investigadora de presentar el tema desvirtúa el protagonismo que las propias novelas cunqueirianas le conceden, así cuando afirma que en *Cometa* «Cunqueiro cultiva el dinamismo de la incertidumbre despreocupándose de una verdad histórica más o menos pedestre», nosotros preferimos afirmar que en efecto Cunqueiro denuncia lo pedestre de esa verdad, pero está claro que le preocupa sobremanera su construcción.

Nos interesa al respecto evocar la reflexión que plantea la metaficción historiográfica que, descrita por Linda Hutcheon, aplica Amalia Pulgarín al ámbito hispano. Pulgarín (1995: 14) propone únicamente novelas publicadas después de 1982 como ejemplos de ese tipo específico de narrativa:

«Lo característico de estas novelas es su autoconciencia de las teorías del Nuevo Historicismo y el reconocimiento de la imposibilidad de representar la realidad. Los autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos.»

A cuestiones parecidas se refiere Joan Oleza Simó en su artículo «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo». El título del epígrafe en el que se ocupa de la «nueva historia» no puede ser más explícito: «La ficcionalización de la historia» (83), al igual que aquél que incluye la definición de la «nueva novela histórica»: «La historización de la ficción» (88). También Juan Oleza incluye dentro de esa nueva novela histórica obras posteriores a la década de los setenta:

¹⁹⁰ No podía ser de otra manera. Elena Quiroga (1984: 24) recuerda que el autor cursó estudios de Historia en la Universidad de Santiago de Compostela y comenta: «Siempre le interesó profundamente la historia como vivero de su fantasía. En sus años lucenses [...] había leído mucha más historia que literatura. Y de los libros dejados en su biblioteca, y de las lecturas que nos comentaba, podía deducirse que fue siempre mayor la proporción de los libros de historia, o que tuvieran relación con ella».

«Por entonces estalló lo que Lawrence Stone (1979) no dudó en bautizar *the Revival of Narrative*, el secuestro de la Historia por los acontecimientos, saludado gozosa o angustiadamente en todo el mundo. Desde ese momento los historiadores han vivido inmersos en el debate sobre el parentesco entre Historia y Narrativa, y como consecuencia, sobre la relación entre Historia y Ficción.» (OLEZA SIMÓ 1996: 85)

Creemos que en ese marco de comprensión de la historia propio al posmodernismo adquieren verdaderamente sentido las páginas iniciales de «La ciudad y los viajes», en las que, como hemos visto, el narrador presenta las diferentes versiones que circulan sobre la fundación de la ciudad con un evidente distanciamiento irónico. La actitud del narrador de *Cometa*, parece emparentarse con la de los nuevos historiadores que

«han asimilado que ninguna historia es inocente y que nadie posee el privilegio, o el poder, de reproducir «lo que realmente ocurrió», por lo que en todo estudio histórico no cabe buscar sino una versión limitada, relativa y en el mejor de los casos posible de los hechos» (íbid.: 85)

El relato del año del cometa va a crearse ante nuestros propios ojos, y lo vemos tomar forma desde las primeras páginas, en cursiva, de «Anuncio del cometa»: los cónsules deciden, tras su encuentro con el astrólogo praguense qué puede ser comunicado o no al pueblo. Cónsules, comerciantes y periodistas van redactando la historia oficial del año del cometa, en la que sus propios intereses desempeñan un importante papel. Para los tres grupos la verdad parece ser lo de menos: los cónsules se reúnen «en secreto» (89) con el enviado de Praga, y juran «guardar secreto» (89) de lo tratado en esa sesión. Las diferentes versiones que se hacen públicas terminan siendo un *collage*, selección de datos que se consideran transmisibles salpicados de pasajes histórico-literarios:

«El profesor de Historia de los Galos dio una conferencia sobre el adivino Arruns, de Luca, que viene en la «Farsalia», trató de árboles felices e infelices, y de los monstruos que nacieron de la tierra sin necesidad de simiente alguna, cuando Julio César pasó el Rubicón ...» (90, en cursiva en el texto)

Los periodistas de la «Gaceta» ensayan diversas fórmulas que les permitan despertar el interés del público y de los inversores. Se descartan ciertas informaciones en función del efecto que podrían causar: «Alarmaríamos al pueblo» (92). Interesa «mantener tranquilas a las gentes en año de cometa» (92). Los consejos higiénicos que el periódico considera indispensables combinan el excitar la libido de los así seguros compradores y el patrocinio de una fábrica de jabones.

Otro interesado en que se haga pública la influencia del cometa es Pelado: «*Este lo que quería, en su malicia comercial, era que el catador, que se llamaba Hermógenes, dijera que los vinos suyos los influía el cometa*» (95). Cuando el catador anuncia la posibilidad de dicha influencia, la eventualidad es interpretada como algo definitivo: «*El Pelado se frotaba las manos. Pidió a los cónsules que se*

le sellaran las pipas, y despachaba de la abillada a vasitos, incluso a las más antigua clientela» (96).

Qué decir de Paulos, creador de la impostura última del cometa. Desde los prólogos conocemos su carácter fabulador, y muy pronto nos enteramos de cómo éste se aplica al fenómeno que preocupa a la ciudad: «Paulos corría detrás de sí en busca de las señales de la influencia del cometa, de aquéllas que imaginaba y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad» (120).

Los cónsules aceptan predicciones y sueños, pero se necesitan también pruebas materiales que garanticen la transmisión de ese relato que más tarde se convertirá en historia de la ciudad. Así se impone la necesidad de adquirir el traje de Melusina en el que supuestamente ha dejado su baba el unicornio: «En su día, en el museo de la ciudad será la prueba de la visita del unicornio» (149). El capítulo siguiente a este episodio insiste en el tema de la construcción de la historia, ya que asistimos a la manipulación que Paulos hace del testimonio de Melusina, testigo fundamental que ha aportado esa prueba tan importante (151-153).

La otra gran impostura histórica de las novelas cunqueirianas nos la ofrece *Orestes*, recordemos que en esta novela:

«Filón el mozo tenía el encargo, hecho por el Senado, de llevar a tablas la historia de la ciudad, en doce piezas, saltándose, eso sí, al rey Agamenón, y pasando de la preñez de su madre a Egisto, que aparecía ya casado, tomando unas copas con los repatriados de Troya. Pero Filón el Mozo, pese a las prohibiciones del senador de comedias, que le registraba la casa de cuando en cuando, escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes» (59)

Tendremos ocasión a lo largo de la novela de leer fragmentos de las versiones que Filón hace de la historia de su ciudad, y de seguirlo en la elaboración de los mismos, hasta el punto de que podamos decir que *Orestes* responde al modelo más «clásico» de metanovela, al incluir esa figura del escritor (aunque no sea el protagonista) cuya obra se confunde con la que leemos¹⁹¹. Pero no es él el único que proporciona «su» versión de la historia, como en *Cometa*, lo importante es controlar la información, de lo cual Egisto es el último responsable: «Al pueblo se le había explicado que la muerte de Agamenón fuera forzosa, que el rey antiguo quería quemar la ciudad» (*Orestes*: 95)¹⁹².

¹⁹¹ Las siguientes palabras de Eumón a Egisto aumentan la extrañeza del lector, al ver reflejadas en ella la novela que está leyendo, así como enunciada una imposible autonomía, rebeldía, del personaje con respecto al texto: «todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte, y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol [...] Orestes se sale de la página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar» (*Orestes*: 111).

¹⁹² Encontramos además muchos paralelismos entre las ciudades que recrean ambas novelas, las dos parecen de alguna manera responder al modelo de la polis, si la de *Cometa* está gobernada por

Julio César

Julio César es el único personaje auténticamente histórico cuyo nombre reconocemos en la novela y que adquiere en la misma una especial trascendencia. La constancia de su presencia desde el primer capítulo hasta el último debería bastar para dar cuenta de su importancia. Es César el gran conquistador, pero es evidente que la caracterización que se hace del personaje y la función que desempeña en la novela se alejan de lo que podríamos esperar de una novela histórica ortodoxa. El espacio que ahora atraviesa se rige por otras normas que aquél que sirvió de escenario a las conquistas del general, participa de la desrealización que se apodera de otras páginas de la novela y pone en evidencia el extraordinario poder que se asocia con la figura:

« Se aceptaba que César se había detenido en el puente [...] y había esperado a que le trajesen agua de la fuente para su sed. [...] Dos generales de César tenían ante él desplegado *el mapa del país de los laquerones monocéfalos*, desde las montañas Nivosas hasta el Océano. *César ejercitaba su poderosa mirada en el mapa*, y *el Océano se retiraba*, dejando una larga y estrecha franja de rojiza arena que permitía alcanzar el país de los laquerones bicéfalos lacustres sin necesidad de atravesar la selva ni cruzar las montañas. César bebió, paladeó el agua, volvió a beber, y sonrió. -¡Sabe a recuerdo! –exclamó.» (41, el subrayado es nuestro)¹⁹³

El romano se convierte en una verdadera obsesión para la ciudad, y para la novela. También se ocupa de él Lupino Aleólogo, el horoscopista al que sucederá Paulos, que debía su nombre al «tratado de dos tomos en el que dilucidaba en qué tipo de suerte o dado podía estar pensando César cuando pasó el Rubicón y dijo aquello de «alea iacta est» ». No resulta entonces extraño que el nombre del romano sea el primero en el que piensa Paulos cuando concibe la historia de la batalla contra el rey «que quería para sí todas las ciudades con puente, había que buscar inmediatamente aliados. Uno era seguro, Julio César» (159). El texto evoca la figura del general de un modo muy insistente, creando unas expectativas que se quedan en suspenso hasta la audiencia final.

cónsules, la de *Orestes* cuenta con una familia real, es cierto, pero también con senadores, que se inmiscuyen incluso en los aspectos más insospechados, existe, por ejemplo, un «senador de comedias» (*Orestes*: 59), como en *Cometa* un «Cónsul de Especies Ultramarinas y Vinagres Finos» (142), en Argos y en Lucerna tenemos registro de forasteros y los augurios son reconocidos por la Constitución. Sin olvidar, claro, que las dos ciudades viven en parecido clima de expectación, esperando unos a Orestes y los otros al cometa, a los que consideran responsables de los más variados trastornos, así «Al miedo de la venida de Orestes se le echaba la culpa de todo mal: abortos, pérdidas de vino, ciclones, fiebres, e incluso caídas de andamio y muertes súbitas» (*Orestes*: 79). Recordemos además que en *Orestes* se menciona la ciudad de Lucerna.

¹⁹³ En la última parte encontramos un pasaje que recuerda mucho al que acabamos de citar, al reaparecer el motivo del mapa, un nuevo ejemplo de eco intratextual: «Paulos dejó ante Julio César, sobre la mesa de campaña, extendido el mapa de la gran llanura surcada por un ancho río. César, con el índice de la mano derecha, seguía el curso del río. Al tacto, la línea sinuosa, azul, se ahondaba, se llenaba de agua, y César sumergía la mano entera, calculando la velocidad de la corriente. /-¡Un río manso! –comentó./ Al tacto también le reconocía al río los vados, y hallaba uno, en un recodo pedregoso, útil para los carros. El dedo de César siguió el curso del río hasta el Océano» (217).

Sorprende sin embargo el protagonismo que la figura de César adquiere en esta última novela. Pérez-Bustamante (1991a) ha señalado cómo de manera coherente en *Cometa* se reúnen todos los mundos de predilección cunqueiriana (PÉREZ BUSTAMANTE 1991a: 227), y así es, en efecto. Pero asombra que la figura histórica ocupe un puesto que tal vez hubiéramos imaginado asignado a Arturo, rey, caudillo, cuyo carácter mítico-legendario corresponde totalmente al universo del autor¹⁹⁴. En *Cometa* Arturo y Camelot se han paseado por el callejón del gato y realizan su última aparición en clave de esperpento, algo que podemos entender como propio del carácter de cierre de un ciclo que posee nuestra novela.

Es la primera vez, en todo el ciclo novelístico, que un personaje que no dudamos en calificar de histórico adquiere tal importancia, llegamos a encontrar su nombre en el título de la última parte de la novela: «Audiencia con Julio César. Final», aunque, si no dudamos en considerar a Julio César un personaje histórico, a estas alturas podemos también afirmar que es un personaje literario, y también mítico. Carmen Becerra (1997: 23) cita a Philippe Sellier para distinguir entre cinco tipos de mitos, el cuarto sería el de los «Mitos político-heroicos. Se refiere aquí Sellier a personajes históricos que han alcanzado dimensiones míticas; por ejemplo, César, Napoleón, Luis XIV, etc.». No hemos además de olvidar su propia condición de escritor, que acompaña a la de general victorioso, político astuto y amante polifacético.

Dobles, copias, sustitutos

El paralelismo que se establece entre este personaje y Paulos culminará en la escena de unión sexual frustrada que los dos protagonizan. La apócrifa cita de Yeats (213) que se refiere a Julio César es la única de todo el libro, excluyendo la del Génesis, con la que se abre la novela y que se refiere indudablemente a Paulos, lo cual marca ya una intención de equiparar a los dos personajes que se verá confirmada a continuación: de los muchos césares posibles, la cita nos anuncia que el actualizado por el texto se distinguirá por su carácter soñador («*His eyes fixed upon nothing*», en cursiva en el texto) y melancólico («*A hand under his head*», en cursiva en el texto). Paulos y Julio César coinciden asimismo en lo acuciante de su soledad, ya hemos tenido oportunidad de llamar la atención sobre la importancia que este tema adquiere en relación con el astrólogo, resulta por ello muy significativo el constatar que se insiste exageradamente en la soledad de César:

¹⁹⁴ En 1953 escribe Cunqueiro (1986: 230): «Sólo hay tres dinastías, tres legitimidades: Edipo en Tebas, Ulises en Ítaca, y Arturo de los celtas. El emperador, Carlomagno, no es «legítimo», su derecho es de otra naturaleza, que es «sagrado», y no hay más que un Imperio, el Sacro Romano. Todo lo demás es ilegitimidad, separatismo e insurrección». El rey bretón es ni más ni menos que el responsable de resucitar la Edad de Oro tan añorada por las novelas cunqueirianas: «¿No es cierto que [Arturo] es rey perpetuo y futuro de Bretaña? ¿No es cierto que vendrá? [...] ¿O es que no van a triunfar nunca los soñadores? [...] No, no hay tumba de Arturo. Salvo que sea una tumba pequeña, en la que solamente quepa el esqueleto de un cuervo. Salvo que no sean verdad las profecías [...] Yo no creo que mister Radford haya encontrado la tumba de Arturo. Porque, si Arturo ha muerto, ¿quién ha de traer la Edad de Oro?» (CUNQUEIRO 1988: 168). Pero con César, literariamente, se asocian prodigios que bien pueden ser asociados con el cometa: «Podía señalar los prodigios que, según la *Farsalia*, acaecieron cuando César pasó el Rubicón: monstruos parió la tierra sin simiente» (CUNQUEIRO 1988: 101), la cita pertenece a un artículo publicado en 1974 (el año en que aparece *Cometa*).

«Pero ahora, en medio de aquella soledad, Julio César aparecía puro, divinal.» (218)

« ¡Tendría necesidad, en su inmensa soledad, de tocar otro cuerpo, amigo y amante, vivo!» (219)

« -¡Tendría necesidad, en su soledad, de tocar otro cuerpo!» (219)

César se acaba imponiendo como un nuevo doble del lucernés, a través de los temas y motivos que acabamos de señalar, y aun de otros, como el de la resurrección: César resucita como Paulos ha resucitado y resucitará una vez terminada la lectura de la novela cuando volvamos a los prólogos; al cobrar vida la estatua, el romano siente «*resucitar ideas antiguas, sueños olvidados, rostros que parecían haberse borrado para siempre*» (215, en cursiva en el texto)¹⁹⁵.

Comparten Paulos y César sentimientos y ropa, los pantalones rojos que lleva el cadáver en el prólogo y que eran los que llevaba César en los campamentos de invierno: «Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. ¡Pantalones de extranjero!» (237), los mismos que robará a Paulos el Grajo, otro doble, el juego de espejos que nos propone *Cometa* parece no tener fin.

La última novela de Cunqueiro reivindica a través de la figura de César su condición de copia en segundo, en tercer grado, de una «realidad» bien alejada de su referente. Juan Francisco Ferré (2005: 98), citando a Baudrillard, nos recuerda que «el simulacro aparece como «la forma privilegiada a través de la cual la «experiencia posmoderna» puede ser imaginada» ». La sensación de la «hiperrealidad del simulacro» que señala Juan Francisco Ferré (2005: 95) en referencia a la obra de Philip K. Dick, nos alcanza inevitablemente en muchos momentos de *Cometa*, la impresión de enfrentarnos con: « «un universo regido por el principio de la simulación» en el que lo real se habría convertido paradójicamente en «nuestra verdadera utopía» ». Puede que alguien considere desplazado el poner a Cunqueiro en relación con un autor que cultiva el género de la ciencia-ficción, la contemporaneidad de ambos parece ya una justificación para tal aproximación, si es

¹⁹⁵ Al igual que de Paulos es imposible decir de César si vive o muere. Tras su resurrección y su encuentro con Paulos, César cae «mortalmente herido [...] Por segunda vez en su vida, César iba a dar su alma» (220), pero ni muerto desaparece de la novela, es el propio César quien tranquiliza a Paulos: « ¡La sombra de César estará en defensa de tu ciudad en los verdes prados! » (220). «Entre todas las sombras de la noche, Paulos se esforzaba por reconocer la de Julio, paseando con los calzones rojos que usaba el César en los cuarteles de invierno» (221). «Paulos no quería retirarse del campo de batalla sin despedirse del César Julio, y se preguntaba por dónde andaría. Quizá Marco Antonio y Octavio hubiesen subido desde Roma a recogerlo para enterrarlo definitivamente. Paulos pensaba que su ciudad debería contribuir a los gastos del sepulcro, de mármol con láminas de bronce con las batallas de Alesia y de Munda de la Bética. ¡A lo mejor César había ido a dar, antes de que le echasen tierra, un vistazo a los olivos andaluces!» (231). Hasta el último párrafo, tras sus dos muertes, sigue presente el general: «Con una sonrisa de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes» (237).

que la necesitáramos¹⁹⁶. En cualquier caso es llamativo que se planteen cuestiones parecidas en las novelas de autores tan lejanos y tan cercanos: «¿A qué se parece vivir en una simulación? ¿Qué se siente al moverse entre apariencias múltiples y mutuamente contradictorias? ¿Cuáles son las cualidades reales de la existencia virtual?» (FERRÉ 2005: 95), todas estas preguntas son sin duda pertinentes en relación con las diferentes realidades, los diferentes planos de realidad por los que transita nuestro protagonista.

Encontramos en la novela copias manifiestas, como la de César. Con la insistencia del narrador en el origen del cuadro, de la estatua, del propio César resucitado, se evidencia que nos encontramos ante un «simulacro en el pleno sentido de la palabra (una copia sin original, una copia de una copia, si se quiere)» (FERRÉ 2005: 102). César vuelve a la vida en el año del cometa gracias a la animación de la estatua ecuestre: «*Hecha la estatua teniendo por modelo el retrato que estaba colgado en el salón de sesiones del Consulado de la ciudad de Paulos*» (215). Pero tampoco el retrato a partir del cual se ha hecho la estatua tiene por modelo directo al emperador, ni siquiera una representación del emperador:

«[El gran retrato ecuestre de Julio César] *había sido muy discutido en su día, porque el pintor había utilizado para hacer la cabeza de César a un sargento de milicias, que decía que se le parecía [...] El cuerpo de oficiales se reunió, preguntándose si no habría entre ellos, de las mejores familias, quien tuviese el perfil aquilino de César y la cabeza afechinada como el señor latino. Pero el pintor celebró una sesión literaria en la Sala de los Espejos, probando la libertad del artista en la elección del modelo, y que si le pintaba a Julio César, que quizá fue cierto que la tuvo, la cabeza afechinada, que no le cabía, pintándolo de perfil, en el vértice superior del triángulo que era la estructura geométrica del retrato*» (87-88, en cursiva en el original, el subrayado es nuestro)

El espejo acompaña toda transformación que se produce en la novela como anuncio de los continuos desdoblamientos, en este caso se trata del de Julio César, doble de Paulos y que remite en última instancia mucho menos al César histórico que a la voluntad del artista. El romano se convierte así en un verdadero símbolo de la literatura cunqueiriana, cuyo referente siempre es cultural o literario y en la que es visible a cada instante, bajo el aparente juego de voces, una univocidad que proclama la omnipresencia de su autor.

¹⁹⁶ Está claro que la diferencia entre Cunqueiro y el autor al que se refiere Ferré es enorme, al no ser la tecnología la responsable de la forma de virtualidad en los textos del mindoniense, aunque también hemos de tener en cuenta que en el ámbito de la literatura española la presencia de la tecnología tarda más en aparecer. El propio Ferré estudia en su artículo la obra de Juan Goytisolo *La saga de los Marx*, de 1993, casi dos décadas posterior a la novela que ahora nos ocupa. La novela de K. Dick a la que se refiere es *Ubik*, aparecida en 1969, los aspectos que señala como característicos de esa novela son representativos del conjunto de la obra del ya clásico autor norteamericano. Acerca del tema que ahora nos abordamos basta que citemos su novela *Los Simulacros*, publicada por primera vez en 1964, en la que la perpetua primera dama de los Estados Unidos de Europa y América nos hace pensar en la Ifigenia de *Orestes*, aunque la solución para escapar a los dictados del tiempo en las dos novelas sea diferente.

Otras copias son el caballo Aquiles y el unicornio, de éste conocemos dos representaciones: la lámina y la cabeza que se pone el astrólogo. Tenemos incluso ocasión de conocer una copia del cometa, se trata de Filomena, la hija del cómico Policarpos, quien «solicitaba permiso de los Cónsules para representar una pieza con monstruos y fuegos artificiales» en la que aparecería la joven «disfrazada de cometa, con una larga cola de azulado tul, colgada en el medio y medio del escenario» (109).

Paulos es seguramente el personaje que cuenta con más dobles en toda la novela¹⁹⁷, pero no es el único, de hecho cada figura de *Cometa* parece tener su doble: María-Melusina, Fagildo-Calamatti, ... La repetición de rasgos y situaciones que permite el reconocimiento de estos reflejos fomenta la impresión de simulacro. Casi siempre nos encontramos claramente ante una copia deformada del original: el soñador contrario, de Paulos; pero también Melusina, de la atenta compañera que es María¹⁹⁸; o Calamatti, de la figura del tutor.

En relación con el mismo fenómeno podemos referirnos a la importancia que los sustitutos adquieren en las novelas de Cunqueiro y, cómo no, en la que ahora estudiamos¹⁹⁹. Hay que tener en cuenta desde la primera página la sustitución del propio texto, que, recordemos, no comienza como debía comenzar, el que tenemos ante nuestros ojos es el sustituto del que inicialmente se había previsto²⁰⁰. El juez que se ocupa de instruir el caso del muerto no es el responsable directo sino un «juez sustituto», no podemos dejar de señalar que el texto insiste sobremanera en esta condición:

«Rio el juez sustituto, y por obligación rieron todos. El juez sustituto subía hasta el lugar desde donde disparó el Veterano, y hacía que apuntaba hacia la piedra verde. Los camilleros bajaban el cadáver hacia el camino real. Se escuchaban mirlos. El juez sustituto, antes de abandonar el lugar del suceso, echaba el último vistazo.» (21)

Es también un «joven sustituto» (89) el que toma el apunte de la declaración del correo que trae la información del cometa. El propio Paulos sustituye a otro en la

¹⁹⁷ Ya hemos tenido oportunidad de mencionar muchos, podemos reconocerlos por ecos intratextuales que van creando paralelismos entre diferentes personajes y el astrólogo: el Grajo, el leproso, el padre de María, Julio César. Nos hemos referido igualmente a otro tipo de desdoblamiento del protagonista: en el soñador contrario, en el Paulos soñado, en unicornio, ...

¹⁹⁸ En el caso de Melusina se insiste en otro tipo de dualidad, queremos llamar además la atención, en la cita que incluimos a continuación, en cómo el astrólogo se remite a una reproducción artística: «Recordaba el deseo súbito de poseer a Melusina, tal como estaba debajo del manzano, desnuda, con la manzana en la mano, sin que bajase el brazo, *estampa hermosa, tal pintura italiana del Quinientos. Como si Melusina hubiese de tener dos cuerpos*, el de la incitación, mostrando la manzana, y otro para el uso, derribado entre sus cuatro patas» (156, el subrayado es nuestro).

¹⁹⁹ Basten como ejemplos representativos de otras novelas el del tío de Mamers el Cojo, que sustituye al sochantre durante su ausencia de manera que nadie se entera de ésta (*Sochantre*: 155-156), y el del oficial de inventario de Egisto, sustituido por su cuñada, travestida, quien vive de «la esperanza de sueldo» (*Orestes*: 126-127, 139-140)

²⁰⁰ Hemos citado ya varias veces estas significativas palabras iniciales, pero creemos que no estaría de más recordarlas: «Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre» (11).

plaza de astrólogo, circunstancia que el texto no pasa por alto ya que especifica que el joven ocupa:

«la vacante del horoscopista Severo López, quien por nombre de oficio tenía el de Lupino Aleólogo, Lupino por el «lupus» que esconde el López, y Aleólogo por un tratado en dos tomos en el que dilucidaba en qué tipo de suerte o dado podía estar pensando César cuando pasó el Rubicón y dijo aquello de «alea iacta est». En los últimos años de su vida, Lupino estaba lo más del tiempo de vacaciones, y se limitaba a hacer cada trimestre el horóscopo de los verracos de las paradas. Los paradistas le pagaban con unas libras de tocino, y una cesta de higos en su tiempo, que era muy del país el tener en las paradas dos o tres higueras para que se pusiesen a su sombra las cerdas que llevaban al padre» (99)

Nos interesaba reproducir toda la cita para que quedara claro que no se trata de una simple alusión al antecesor de Paulos, todavía se insistirá en la calidad de sustituto del astrólogo, con un nuevo recuerdo a su antecesor: «el racionero quedó fuera, y Paulos Expectante fue admitido al sillón de Lupino Aleólogo por unanimidad» (101)²⁰¹.

Cerramos este apartado citando por última vez a Juan Francisco Ferré (2005: 103), sus conclusiones sobre *La saga de los Marx* (convenientemente expurgadas de sus referencias a la tecnología, lo reconocemos) corresponderían igualmente, sin duda, a nuestro texto:

«esta novela de Goytisolo plantea la situación narrativa típicamente postmoderna (la suplantación de la realidad por los simulacros y la aparición en su lugar de la hiperrealidad como espacio de ficción) y explora su lógica hasta las últimas consecuencias (epistemológicas y ontológicas) de inconsistencia, de reversibilidad, de desrealización psíquica y material, haciendo vacilar la estabilidad del mundo descrito en la novela y con él nuestras convicciones más arraigadas, incluso en el momento supremo en que aparecería ante nosotros «algo» que todavía podríamos considerar ingenuamente como «real» [...] y que descubrimos fatalmente contaminado de irrealidad tecnológica»

²⁰¹ Incluso en los mundos soñados de Paulos, cómo no, encontramos dobles y sustitutos. El caso más extremo es Camelot, todo él una copia en cartón piedra. El propio Paulos será sustituto de Avicena para aplicar la pomada a Arturo: «Avicena no está, señor, pero tengo yo a mano un sustituto extranjero, que viene a tu trono con un mensaje secreto» (193), Arturo cuenta con «el cuervo, que es mi contrafigura» (195), y le están haciendo un retrato de cartón (196), que es el que ofrece a Paulos como ayuda: «Mi figura será gigantesca, doce pies, con la corona en su sitio, si estoy sentado, y ladeada, gracias a un resorte que hizo un relojero suizo, si me hacen montar. Desde lejos, ¿cómo sabría el rey levantino que soy muñeco de cartón?» (197). No olvidemos al enano Próspero, obligado a representar los más variados papeles: « ¡Enano con el rey, enana con la reina, murciélago parlante en el yelmo del rey de Aragón, fingiendo ser conejo parado cuando Arturo sale de caza!» (200).

2. El mito cunqueiriano

2.1. Mito y literatura

Resulta inevitable referirse al mito tratando la obra de Álvaro Cunqueiro, por todos es sabido que por sus novelas se pasean conocidos mitos, él mismo se definía como mitógrafo²⁰². Antes de ocuparnos de este aspecto en la última novela hemos de precisar qué entendemos por mito, e incluir algunas consideraciones acerca de su presencia en la obra de Cunqueiro. Podemos resumir nuestra posición afirmando que el autor es al mismo tiempo un desmitificador y un creador y recreador de mitos.

El concepto de mito de los antropólogos estructuralistas, primeros mitólogos, se restringe y amplía al ser adoptado por el campo de la literatura. La relación entre mito y literatura es continuamente abordada tanto por críticos y teóricos literarios como por estudiosos de otras ramas del conocimiento, al ser la función del relato fundamental en los dos campos. Por nuestra parte, parece lógico que partamos de una concepción amplia del mito, ya que nos movemos en el terreno de la literatura, hemos privilegiado por tanto el estudio de obras que se ocupan del mito en relación con ésta. Para profundizar en la lectura de las novelas de Cunqueiro resulta especialmente pertinente el análisis de Eleazar Meletinski, quien afirma que «El «mitologismo» es un fenómeno característico de la literatura del siglo XX» y añade que «Este fenómeno [...] encontró su mejor expresión en la novela» (MELETINSKI 2001: 279). Meletinski estudia la presencia del mito en las obras de Joyce, Mann y Kafka, aunque estas afirmaciones son todavía muy generales, nos interesan por permitarnos integrar la obra del mindoniense dentro de una tradición literaria que es la de la novela europea del siglo XX²⁰³.

Marie-Catherine Huet-Brichard, en *Littérature et Mythe* (2001) intenta sistematizar las relaciones entre los dos ámbitos y propone interesantes intentos de tipologización. Antes de entrar en un terreno propiamente literario, la autora recuerda el clásico concepto de mito de los etnólogos e historiadores de las religiones, señalando la adaptación que se ha hecho de él en las sociedades modernas:

«[...] le mythe est un récit collectif, transmis de génération en génération, ayant pour fonction d'éclairer, à travers l'histoire de

²⁰² «Mi obra es esencialmente fabuladora. He sido siempre un gran aficionado a la mitología. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo, ¿sabes? Los mitos están ahí: he querido partir de ellos, aunque a veces para desmitificarlos. O cambiarles los papeles a los héroes.» (en NICOLÁS 1994: 204).

²⁰³ Comentando la presencia de ese mitologismo en la novela del siglo XX queda claro que mito y evasión no son sinónimos, como algunos han supuesto al enfrentarse a la literatura de Cunqueiro: «En teoría, el mitologismo no se contrapone al principio crítico, incluso puede proporcionar nuevos instrumentos para expresar de un modo aún más agudo los procesos de nivelación y de alienación de la personalidad humana, la vulgaridad de la «prosa» burguesa y la situación de crisis de la cultura burguesa» (MELETINSKI 2001: 279).

dieux ou de héros, les questions que l'homme se pose sur sa propre naissance et sur celle de l'univers. Et ils feraient référence à la définition consacrée de Mircea Eliade : «Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements.» [...]. Il instaure les fondements de la vie sociale et culturelle du groupe et représente, pour chacun de ses membres, une vérité incontestée.

Le sociologue, analysant les mythes modernes, ne peut que gauchir la définition précédente. Pour lui toute image structurant un imaginaire social et susceptible de fédérer une collectivité peut être considérée comme mythe.» (HUET-BRICHARD 2001: 5)

Si al comienzo literatura y mito se contemplan como extremos opuestos, la conclusión será que, desde cierta perspectiva, la literatura puede considerarse la parte tangible del mito (HUET-BRICHARD 2001:152). El capítulo «Perspective rhétorique: relations» (HUET-BRICHARD 2001: 77-109), se ocupa de cómo se articula un mito en el interior de un texto literario:

«La relation du texte au mythe n'est pas une relation simple. Soit le texte intègre en son sein un mythe déjà constitué, une figure ou un récit appartenant à une mythologie [...]. Soit le texte élabore en son sein une figure ou un récit qui participent d'un mythe collectif non encore reconnu. Dans le premier cas, une parole extérieure, anonyme, interfère avec une parole individuelle ; dans le second, une parole individuelle collabore à un discours collectif. Dans les deux cas, il y a rencontre et interpénétration de deux discours ou de deux champs culturels.» (77)

En el caso de las novelas de Cunqueiro podemos encontrar los dos casos descritos en la cita (MILIÁN 1981: 84-225, TORRE 1988: 101-146, LÓPEZ 1992: 37-42, 311-341). Por un lado se hallan presentes en sus textos figuras pertenecientes a conocidas mitologías, pasadas por un filtro cunqueiriano que las aleja del original. Por otro lado, Cunqueiro construye mitos, adopta los principios y esquemas definidores del mito y les da forma con figuras de propia invención, nos interesa especialmente el segundo aspecto.

En ocasiones es suficiente con leer los títulos, se pasean por ellos Merlín, Ulises, Oreste y Sinbad, aunque creemos que no iba muy desencaminado Martínez Torrón cuando escribía en 1980 (80) que «del mito [...] se toma su poder alusivo, la capacidad evocadora que tiene el nombre»²⁰⁴, también resulta evidente la

²⁰⁴ En «Los lejanos artúricos» (CUNQUEIRO 1994: 84-87), resulta llamativa la continua referencia del autor precisamente a los nombres de las figuras que tanto le interesan, igualmente interesante es la amalgama entre nombres de resonancias mitológicas y claramente literarios: «¿No han dejado rastro el mito y la magia, los pobladores del universo arturiano con sus *grandes nombres*, «estas altas sonoridades venidas desde el fondo de las edades» en el alma mía? [...] Todos sabemos que todos *esos nombres*, desde Edipo a Ulises, a Fabrizio del Dongo, Ana Karenina o Stephen Dedalus nos han engañado [...] A un habitual lector de novelas, al cabo de los años, lo que le queda en la memoria es un vago recuerdo de amigos perdidos, *de nombres* que significan gestos de unas palabras: a veces, esos nombres se superponen sobre una misma sombra, como si varios corazones buscasen una sola voz» (84-85, el subrayado es nuestro). Claro que esta insistencia no extrañará a los habituales de la

«operación de vaciado de significado» (MARTÍNEZ TORRÓN 1980: 81) a la que se refiere el crítico, aunque otras de sus consideraciones resulten menos atinadas por su tendencia a generalizar, sin tener en cuenta que las novelas cunqueirianas presentan muchas similitudes pero también importantes diferencias que responden a una clara evolución de planteamientos a lo largo de todo el ciclo novelístico; así, pensando en los rasgos grotescos que aparecen en las últimas novelas, no podemos compartir comentarios como los que siguen:

«La nota fundamental que creo destacable en el universo mítico que crea Cunqueiro reside en la *visión humanizada* que nos presenta de todas las leyendas. Constituye un pequeño *universo hogareño, de manera privada, del andar por casa de su imaginación*» (MARTÍNEZ TORRÓN 1980: 80, el subrayado es nuestro)

«Al vaciarlos de su sentido épico, lo que se busca es aproximar estos seres inasequibles, lejanos en su grandiosidad, al *pequeño mundo, simpático, ordinario y consuetudinario de los mortales corrientes*. Porque los fantásticos seres de Cunqueiro tienen siempre –con toda su fantasía imaginativa y sus delirios descabellados y sorprendidos- un innegable aspecto bellamente pueblerino» (MARTÍNEZ TORRÓN 1980: 81, el subrayado es nuestro)

La imagen amable, cotidiana, humanizada, que nos describe Martínez Torrón no se corresponde en absoluto con lo que conocemos de algunas novelas. Es evidente la transformación de las figuras míticas que entran a formar parte del universo cunqueiriano, en ocasiones parece tentador utilizar el término de desmitificación, sobre todo cuando son tratadas con una técnica que podríamos calificar de esperpéntica, y que nos llevaría a hablar más de deshumanización que de humanización.

Para Ana María Spitzmesser (1995: 55) esa deshumanización es evidente, coincidimos pues en gran medida con su lectura, pero también ella generaliza y creemos que habría que matizar, aunque hay que tener en cuenta que sus propósitos no se refieren en concreto a los mitos sino a los personajes cunqueirianos, entre los que podemos contar a aquéllos de claro referente mitológico, resulta curioso ver lo opuesta que resulta su lectura a la que hacía Martínez Torrón quince años antes:

«En cuanto a su vanguardismo, puede decirse que la obra de Cunqueiro se acoge en parte a la tipología de la «deshumanización del arte» prevista por Ortega y Gasset. En particular es notable su empeño en no suscitar en el lector identificación alguna con sus criaturas de ficción, propósito que se homologa en el comportamiento de los personajes mismos, casi siempre

literatura cunqueiriana, que conocen bien el poder de la palabra, y con ella del nombre, para nuestro autor.

envueltos en una insolidaridad e incomunicación perpetuas con el resto del mundo»²⁰⁵.

En lo que concierne al tratamiento de las figuras míticas, como al de los otros personajes de las novelas, habría que encontrar un justo medio entre las posiciones opuestas de Spitzmesser y Martínez Torrón, y atender a las singularidades de cada novela y personaje. Nos resulta particularmente atractiva la lectura de Antón Martínez-Risco (1996: 57-59), quien se refiere al carácter desmitificador de algunos de estos textos «en canto aluden os grandes actos transmitidos polos textos antigos para amosárno-los seus heroes vivindo nunha escala común resoltamente burguesa», al tiempo que evoca la posible no identificación entre algunos de los personajes y sus supuestos modelos:

«Ora ben, ¿é que en ámbolos casos falamos das mesmas personaxes? [...] se a miúdo os nomes de persoas e lugares coinciden cos das súas fontes, os actores que sinalan non sempre responden ás características dos que actúan naquelas. Así, vemos a Ulises procedendo dunha familia de carboeiros de Itaca falando da *Odisea* e referíndose nela ó seu ilustre homónimo (Cap. VIII) No que respecta a Sinbad, Ignacio Soldevila, por exemplo, no seu libro *La novela desde 1936* (Madrid, Alhambra, 1980), pregúntase se non será outro Sinbad diferente do de *As mil e unha noites*, que por se chamar da mesma maneira e vivir no porto de Basora soña as aventuras que cre ter vivido»²⁰⁶

En *Cometa* el predominio de las técnicas de deshumanización lleva en ocasiones a lo grotesco (como en el caso de Arturo)²⁰⁷ y dibuja unas figuras míticas en absoluto

²⁰⁵ Nuestra matización no alcanzaría sin embargo al vanguardismo del autor, ni a la «deshumanización de su arte», consideramos que la utilización de ambos términos está plenamente justificada. López Mourelle sin embargo no comparte la lectura de Ana María Spitzmesser ya que parece entender que negaría a la prosa de Cunqueiro valores humanos, la cita pertenece a la conclusión de su trabajo: «considero desacertada la afirmación de A.M. Spitzmesser [...] A pesar de permanecer a veces un tanto ocultos bajo el velo de los juegos intertextuales y metanarrativos del autor, o de encontrarse sostenidos por hilos de historias paralelas que llevan a otros personajes y otras vidas, no se halla deshumanización en los héroes del corpus. Quizá sí deba reconocerse cierta frialdad en todos esos juegos y referencias culturales, en todo ese barroquismo en clave paródica que, por otro lado, tan sólo es un aspecto más de la obra cunqueiriana. Mi trabajo ha consistido precisamente en rescatar las personalidades de sus héroes de la maraña de historias y textos que se entrecruzan en las páginas analizadas, y creo haber hallado, como he expuesto, más de un signo de humanitarismo y valores con los que fácilmente podría identificarse el lector» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 144).

²⁰⁶ «Si el Simbad de Cunqueiro es incapaz de hazañas correspondientes a su reputación mítica, no es porque el narrador desmitifica al Simbad legendario, sino porque su Simbad es una víctima de la confusión de niveles en que vive, hasta el punto de no saber, como el lector, si es el verdadero Simbad o es una víctima de sus lecturas, un Alonso Quijano de las *Mil y una noches*» (SOLDEVILA DURANTE 1980: 146).

²⁰⁷ La aparición de Arturo no necesita comentarios: «Estaba [Arturo] echado panza abajo, con la cabeza ladeada, y se le había caído hacia atrás el gorro de dormir, que era blanco con un pompón amarillo. En la cabeza calva y huesuda aparecía una como cinta, tirando a morado, que Paulos pensó bien que sería la marca del uso cotidiano de la corona. Las mantas lo tapaban hasta el borde mismo del labio inferior. La cara flace y amarillenta, la nariz aguileña, los largos bigotes ensebados... Paulos examinó con detenimiento el rostro del gran rey. el enano bajaba el embozo de una sábana sucia, roto aquí y allá, para que Paulos pudiese admirar el rostro de Arturo./ -¿Tiene la barba verde? -dijo

simpáticas y/u ordinarias (pensemos en César). Seguimos con las reflexiones de Ana María Spitzmesser (1995: 146), quien resume así el tratamiento de la cuestión en *Cometa*:

«El desengaño se ejemplifica, sobre todo, en la destrucción de los arquetipos que han sido los pilares del mundo narrativo de Cunqueiro. El protagonista va al encuentro con el mito materializado en la presencia de los reyes. Sus figuras encarnan cuatro mundos: David, el «veterotestamentario», como lo denomina el autor con fino humor; Arturo, la tradición caballeresca medieval; César, la Antigüedad clásica; Asad II, de Tiro, el mundo oriental de *Sinbad*, asociado tradicionalmente con el esplendor milyunanochesco y la tortuosa molicie. El viejo arquetipo del individuo eminente queda destruido por la grotesca degeneración de dichas figuras paradigmáticas. Nada épico puede salvarse del desastre y, en este sentido, el *Cometa* es un auténtico «Götterdämmerung»»

No podemos sin embargo identificar al protagonista claramente con ninguna figura mítica en particular, pero es de nuevo Ana María Spitzmesser (1995: 139) quien señala que la evolución que sufre Paulos en la novela puede relacionarse en algún momento con la del Pablo bíblico. No olvidemos además que otro personaje bíblico, José, modelo de soñador, planea sobre Paulos desde la cita que precede al texto.

Cunqueiro afirmaba: «el mito para mí tiene su gran dimensión como explicación del alma humana, cuyos motivos esenciales revela» (en NICOLÁS 1994: 206) o «el mito da siempre el hombre esencial» (en NICOLÁS 1994: 206). El hombre esencial que le interesa a Cunqueiro es el soñador, fabulador, el creador que lucha por integrarse en su comunidad y que sufre por no conseguirlo. En su última novela crea el mindoniense el perfecto mito de este soñador, en una síntesis y superación de todos los esbozos anteriores. Y ello gracias a que el mito cunqueiriano no remite únicamente a una serie de figuras que, a estas alturas, se han convertido en otras tantas referencias culturales, sino que incluye toda una concepción del tiempo, de la existencia, de la palabra, que conoce como nadie nuestro autor. Luis Gómez Canseco (1994: 15) nos recuerda que:

«el mito ha jugado papeles distintos en las literaturas de cada época. Sin embargo y si hacemos recuento, podemos reunir esas funciones en dos grupos: la literatura que utiliza la mitología como un recurso decorativo o erudito y aquella otra que hace del mito algo propio.»

Sin duda la literatura de nuestro autor pertenece a este último grupo.

2.2. *Cometa*, historia de los orígenes

Paulos admirado./ «¡Es teñido!» (192). Recordemos que poco después el propio Paulos tendrá que untar al monarca la pomada para las hemorroides (193-194).

El mundo bíblico adquiere una singular importancia en la última novela de Cunqueiro en comparación con novelas anteriores. La referencia se hace explícita ya antes de enfrentarnos a los dos prólogos, desde la nota del *Génesis* a la que acabamos de referirnos y cuyo significado hemos intentado aclarar en otro lugar de este trabajo. La novela comienza pues con una voluntad expresa de vincularse con una historia de los orígenes. Hemos visto también anteriormente cómo nuestro texto utiliza a su manera el modelo del subgénero cronístico, aunque constatábamos que la definición estricta de crónica no se adapta a la idea que el narrador del primer prólogo tiene de la misma, la «vieja crónica» a la que éste se refiere, comienza «con el relato de la creación del mundo» (11), lo cual recuerda más al relato mítico que al histórico. Hemos de esperar unas treinta páginas, las de los prólogos, para que el relato de una creación comience, y para sentirnos decepcionados por el mismo, en la abundancia de versiones sobre el origen de la ciudad parecen darse la mano el discurso histórico y el mítico:

«El puente, decían los cronistas titulados, había sido construido por los romanos, destruido por los suevos, reconstruido por el Diablo y volado por los franceses [...] Los eruditos discutían la fecha de fundación de la ciudad, y qué había sido primero, si el puente o la ciudad. Había un tercer partido, el que sostenía que primero había sido la fuente, es decir, el culto a las aguas de la gran fuente que brota en la falda de la colina. » (37)

Queríamos asimismo llamar la atención sobre el significado metaficcional de ese mito de los orígenes, en una lectura complementaria de la que acabamos de hacer. En su estudio de *Fragments de Apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester, Marco Kunz nos recuerda que «todo comienzo de libro puede entenderse como una repetición simbólica de la creación del mundo [así como] todo final es un pequeño apocalipsis figurado» (KUNZ 1997: 352):

«La relación entre el *Génesis* y una metanovela de la escritura como *Fragments de Apocalipsis* es evidente, pues el parentesco se funda claramente en el tema común a ambos relatos: la creación (de nuestro planeta, por un lado, y por otro de un texto que evoca en la mente del lector la imagen de un mundo de invención). La asociación de la metaficción con el apocalipsis, en cambio, radica en un procedimiento compartido: el apocalipsis es, etimológicamente, revelación, en concreto del final inminente, la metaficción es también revelación, pero de los procesos de construcción y destrucción de textos y universos ficticios» (KUNZ 1997: 354)²⁰⁸

Como bien dice esa voz autorial, la novela no comienza con el relato de una creación, comienza con la creación del mundo. Lo que parece un lamento inicial puede entonces ser leído como la expresión de la consciencia de la naturaleza epilógica del prólogo, a la vez inicio y final. Recordemos además que la imagen de apocalipsis aparece con frecuencia asociada a la novela que nos ocupa. Así, «Apocalipsis», titula Antonio Gil González (2006) el apartado que dedica a

²⁰⁸ En *Littérature et mythe*, Catherine Huet-Brichard (2001 : 70) insiste en cuestiones parecidas.

Cometa, y Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991b: 16) califica la novela de «un magnífico apocalipsis».

Acronía

Mito e historia se oponen, sobre todo en su concepción del tiempo. Según Meletinski la literatura del siglo pasado adaptará a sus formas el tiempo mítico:

«Con su utilización relativista del espacio y del tiempo, el mitologismo ha logrado superar los tradicionales límites histórico-sociales y espacio-temporales [...] En la novela del siglo XX, el tiempo mitológico suplanta al tiempo histórico, objetivo» (279).

Hay un verdadero intento de superar esos límites en las novelas de Cunqueiro y de él depende en gran parte la dimensión mítica de las mismas. La imposibilidad, a la que ya nos hemos referido, de situar muchas de sus historias en un momento y en un lugar preciso recuerda una atemporalidad y un espacio propios del mito.

Podemos entender la acronía, que la crítica considera característica de la narrativa cunqueiriana, de dos maneras: por un lado como la imposibilidad de situar los acontecimientos de la historia con respecto a la Historia, por otro lado, como la imposibilidad de situar unos acontecimientos con respecto a otros.

En algunos momentos del texto somos incapaces de asegurar si asistimos a acontecimientos que se sitúan en un único segmento temporal o en varios:

«Paulos había encontrado a María, pero ella no lo recordaba. Tomó su propia cara entre las manos, e intentó hacer memoria. Los ojos azules miraban lejos, por encima de la cabeza de Paulos. -Tú estabas entre la criada morena y yo, del lado de acá del pozo. -No recuerdo nada. Ni a Fagildo. Solamente sus palabras [...] María deshacía las doradas trenzas, dejaba que la ondulada cabellera rubia le cayese por la espalda. Ponía el cuenco de sus manos bajo el chorro de todas las fuentes. La primera vez que fue a casa de Paulos tuvo miedo. -Dicen que dentro del autómata negro de Fetuccine se escondía un diablo cojo [...] María tuvo miedo y se escondió en la jaula de las palomas de Fetuccine.» (65)

Los saltos temporales se producen sin que haya ningún tipo de transición. Pocas veces se nos sitúa temporalmente, y si deducimos los cambios de tiempo es por las diferentes escenas que vemos representadas. Así el capítulo VI se abre con una nueva conversación entre Paulos y María. Si suponemos esta escena posterior a la que ambos habían protagonizado es sólo por la posterior situación que ocupa en el texto, si suponemos que se desarrolla en otro momento es porque parece que se ha producido una nueva ausencia de Paulos: «-¡No estabas, Paulos! ¿Llegaste muy tarde?/ -¡Muy tarde, María!» (75).

La tantas veces mencionada acronía de los relatos de Cunqueiro podría ser leída como una muestra de añoranza del tiempo primigenio y de deseo de conexión con un tiempo mítico. Los artificios que persiguen la ilusión de anulación del tiempo resultan coherentes con la evidente inquietud por el paso del mismo. En *Cometa* se hacen visibles, y se intentan combatir, los más elementales estragos causados por el tiempo: los físicos, así la manzana de Fetuccine actúa como un objeto mágico capaz de borrar esas marcas:

«Se frotaba las mejillas con el carozo, y se le borraban al instante las profundas arrugas que surcaban su rostro aniñado, y que le habían ido naciendo desde el septiembre anterior. El perro siguió haciendo su trabajo cuando lo heredó Felisa, y se corrió por la ciudad que ésta solamente comía un poco de la manzana, lo que bastaba para explicar su longevidad, y que el resto de la fruta de la juventud la vendía, la mitad secretamente a una rica señora, y la otra a una pupila de la Calabresa que llamaban la Joya, que [...] no daba envejecido.» (45)²⁰⁹

Curiosamente la fruta mágica se malogra cuando Paulos se convierte en dueño de la casa. El que pronto será joven astrólogo no necesita objetos mágicos, él es el héroe y el soñador, pronto veremos cómo atraviesa espacios y tiempos, su sola presencia parece llevar consigo algo del tiempo primordial, lo cual explica que reaccione a la destrucción con tal ligereza:

«A poco de comprar la casa Paulos, quien no tuvo temor alguno en habitarla, murieron a la misma hora Felisa y «Tristán». Aquel año la manzana no se logró, que pudrió en el árbol mismo, comiéndole la color rosa y lozana una mancha oscura. Paulos, en lugar de la manzana podrida, colgó en la rama una naranja, que comenzaba a colorear.
«Hay que ayudar a la vida a continuar», se dijo.
Paulos venía de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes.» (45-46)

Rito

En *Cometa*, si no podemos situar ni siquiera aproximadamente la historia del astrólogo lucernés, tampoco podemos situar el momento que corresponde a la fundación de la ciudad. A la discusión sobre los orígenes de ésta se superponen los ritos que las diferentes teorías han ido generando. Las celebraciones rituales que permanezcan serán aquellas que se remontan a los tiempos primigenios de la ciudad: «Los acontecimientos de la época mítica, las aventuras de los héroes míticos se repiten en los ritos y, en parte, *en los sueños «ritualizados»* » (MELETINSKI 2001: 167, la cursiva es nuestra), fijémonos en la aparición del

²⁰⁹ Como casi todo en la novela el motivo se repite, en Camelot se encuentra un caballo que «pese a sus cincuenta se conserva lozano, porque en un descuido de Lanzarote se comió unas pastas cosméticas que el caballero traía para doña Ginebra, y que eran rejuvenecedoras para el cutis» (183).

motivo del sueño, de significativa importancia cuando se trata de conectar con ese tiempo mítico, y fundamental dentro de la novela cunqueiriana.

El rito es celebración y reactualización del mito, y contribuye a marcar el tiempo de una manera muy especial. No sabemos en qué época histórica se sitúa la acción, pero sí que cada quince de marzo y cada seis de diciembre se celebra el paso por el puente de Julio César y de San Goar Alpino respectivamente. Y si hay ritos que desaparecen, otros se instauran, como el que repiten cada veintiuno de septiembre el mago Fetuccine y su perro.

Los ritos marcan la vivencia del tiempo de muchos habitantes de la ciudad. Recordemos que el ermitaño Fagildo lleva un ritmo marcado por su reloj, de manera que la vida del ermitaño y del pequeño Paulos se instala en la repetición de un eterno ritual. No es Fagildo el único personaje que instaura su propia cronología contradiciendo a la de los relojes más clásicos, la duquesa Malatesta: «a las cinco de la tarde decidía que era de noche, y se retiraba a su dormitorio, un enorme salón cuadrangular, con las ventanas siempre cerradas» (72).

Será precisamente el reloj de su tutor el que presida el salón de Paulos, testigo de escenas fundamentales en la historia del astrólogo, convirtiéndose en una figura que reivindica y a la vez denuncia un tiempo ritual opuesto al cronológico. El reloj pasa de ritmar los rezos de Fagildo a ritmar las fabulaciones de Paulos, y curiosamente parece en algún momento compincharse con el narrador extradiegético, que hace uso de su función metanarrativa, coincidiendo con el momento en el que:

«El péndulo del reloj se detuvo, un péndulo de bronce dorado que figuraba una enredadera de rosas coloradas, y en su parte inferior terminaba en un óvalo de porcelana en el que una anciana, al amor del fuego hilaba. Hilaba los siglos y los destinos» (70)²¹⁰

Siguen las páginas en las que se nos ofrecen diferentes cuadros de la ciudad, con una expresa voluntad de simultaneidad:

«Las gentes en calles y plazas, saludándose, entrando en las tiendas a comprar zapatos, mermelada de naranja, cartuchos de escopeta, agua de colonia, vino dulce, papel y sobres [...] y todo lo demás; los cónsules en el salón de sesiones, inclinados sobre los informes, discutiendo la conveniencia de abrir una nueva puerta en las murallas de la ciudad; el comisario de forasteros interrogando a un viajante de cuchillos.

[...]

En la escuela de Mayores, el profesor de Historia explicaba la invención del tonel por los galos [...]

²¹⁰ El reloj del salón, el reloj de Fagildo vuelve a pararse en la segunda parte, y ello provoca las lágrimas de Melusina. El episodio se convierte en una ocasión para que Paulos se presente como señor del tiempo: «¡Tranquilízate, diligente Melusina! Esta noche, en el silencio de la casa, yo hablaré con el reloj. ¡Conozco las palabras mágicas que le obligan a reemprender camino! [...]» - «¿Volverá a haber tiempo?» - preguntó Melusina, conteniendo los sollozos. - «¡Volverá!» - dijo Paulos. (118-119).

La mujer que vendía puntillas y entredoses conversaba con el viejo melero [...]» (70-71)

Es evidente una añoranza de totalidad: «Aquel día hacía calor. Pero otros días hacía frío, otros llovía o hacía viento. La campana «Genoveva» de la basilica tocaba a parto, a bautizo, a agonía, a muerte» (72), que consigue su forma más acabada al final del capítulo, en el que se recrea un ideal de sincretismo más allá del temporal, la fusión y mezcla alcanza a los espacios, a las materias (74).

Diferentes maneras con las que nuestro texto se rebela contra la imparable carrera del tiempo que tanto preocupa a toda la narrativa cunqueiriana. La última parte de la novela parece sin embargo empeñada en mostrarnos el triunfo del tiempo destructor. A la momentánea victoria del recuerdo y la imaginación se impone la definitiva lejanía de la infancia, que se contempla con nostalgia. La visita a Camelot es desesperanzadora, si hay algo ahora perpetuo es el déficit del reino, la hermosura, la energía, son fugaces:

«Las dos ancianas [...] volvieron el arrugado rostro, un rostro carcomido y amarillento, de madera vieja comida de polilla, hacia Paulos, y éste, *por un instante*, las vio muy hermosas, el cabello trigueño, la tez reluciente y sin arrugas, los largos y blancos cuellos de garza curvándose en el lloro del paladín. *Sólo por un instante*. Se marchitaron nuevamente, y en silencio volvieron a la reconstrucción de Galaor» (188, el subrayado es nuestro)

«*Por un instante* los ojos del rey se encendieron, brillaron estrellas en la pulida superficie azul, estrellas doradas, plateadas, rojizas» (195, el subrayado es nuestro)

Pero es también esa parte la que mejor revela la capacidad de Paulos para moverse en tiempos y espacios, aunque al fin el astrólogo ya no sea capaz de «volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros» (237), está muerto. Sólo cuando comprendamos la trascendencia de la circularidad del texto cobrará sentido la idea de resurrección que atraviesa la novela encarnada en diferentes personajes: en Julio César, ya lo hemos visto, en la Dama del Lago, también Camelot espera su resurrección:

«Aquel otro, que es negro, [...] lo trajeron de un circo que se disolvió en las Galias, para probar a los visitantes de Camelot que el reino de Arturo llega hasta California. Cuando entran forasteros o embajadores, se desnuda de cintura para arriba, y se enjabona, y lava, y aun se friega con un cepillo de esparto, y así esta una hora larga, probando que es negro verdadero y no teñido. Antes hacía toda la maniobra espontáneo, pero ahora, por el reuma que tiene, solamente cuando la visita que recibimos decide la Tabla que es de futuro, se le ordena.

-¿*Qué es de futuro?*

-¡*De resurrección*, como cuando rebrotó el reino del Pescador!»

(184, el subrayado es nuestro)

Tiempo cíclico, atemporalidad, tiempo original, la evidente nostalgia de un tiempo mítico no agota sin embargo la fundamental preocupación temporal de la novela,

tendremos ocasión de profundizar en este aspecto más adelante. Nos ocuparemos a continuación de cómo encarna Cunqueiro en su personaje el esquema mítico del héroe.

2.3. Paulos, héroe mítico

Con su último protagonista el autor gallego nos ofrece una de sus figuras míticas más conseguidas, superando la parodia de la que se sirve en el dibujo del personaje. Para construir su personal mito del soñador el autor se sirve de modelos clásicos. Comenzaremos, pues, definiendo a Paulos como héroe mítico. Al utilizar el término de héroe somos conscientes de las dos acepciones del término, utilizado muy a menudo como simple sinónimo de protagonista, no es este significado el que nos interesa. En *Novela española actual: La desaparición del héroe* (1990) Ángeles Encinar describe al héroe por su «excepcionalidad». El héroe sería un líder, un redentor de la sociedad:

«Posee unas características que le separan y definen del resto de los hombres. Quizás de entre todas ellas, las que más se destaquen son la fuerza de voluntad y su profunda convicción en los ideales que le mueven.» (ENCINAR 1990: 27)

Coincidimos básicamente en nuestra lectura con López Mourelle, quien señala la relación del personaje con el modelo del héroe clásico y al mismo tiempo su absoluta modernidad. Incluimos sus reflexiones como introducción sintética a las páginas que siguen:

«La diégesis de [*Cometa*] sigue una estructura lineal en la que destacan los habituales puntos cardinales de la peripecia del héroe clásico: la separación del ámbito paterno y la educación fuera de éste con sus correspondientes ritos de iniciación, una segunda separación en busca de nuevos aprendizajes, el regreso a la ciudad natal para iniciar una nueva vida, la llamada de la aventura, la partida y el regreso. La intención del autor no es, sin embargo, la de mantenerse fiel a unos postulados clásicos –aunque presentes conscientemente o de manera residual en gran parte de la novela moderna–, sino más bien la de jugar con esos mitemas y motivos persiguiendo otros intereses narrativos y creando, al fin y al cabo, su propio concepto de novela» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 125)²¹¹

²¹¹ Por ello, pese a la utilización de esos modelos, López Mourelle considera a Paulos «un héroe típico de la novela moderna» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 124), con lo que coincidimos igualmente. Creemos sin embargo menos afortunados otros argumentos del crítico, ya que según él el protagonista de *Cometa* tiene: «unas preocupaciones típicas de cualquier joven de nuestros días aunque, lógicamente, adaptadas al cuadro social creado por el autor» (LÓPEZ MOURELLE 2004: 124); entre esas preocupaciones señala la que Paulos expresaría por el trabajo. Nos resulta difícil imaginarnos a Paulos como a un joven cualquiera de nuestros días. Pensamos que la contemporaneidad es evidente más bien en el tratamiento del tema identitario y en las connotaciones metaficcionales que éste adquiere. Se insiste en la riqueza de Paulos, su deseo de ser astrólogo parece obedecer a un deseo de realizarse a través de la acumulación de poder, más que a una verdadera necesidad material.

Rasgos del héroe mítico

La presencia del tutor, la ausencia de una familia directa, emparentan a Paulos con la figura del héroe mítico, en palabras de García Peinado (1998: 79)

«Digamos que no existe héroe mítico, conquistador legendario o profeta religioso que no tenga un nacimiento, de algún modo, anormal, oscuro o milagroso, fabuloso o divino; no hay personaje predestinado que viva sus años infantiles junto a sus padres en el calor de un común amor. Todos vienen al mundo, en cierto modo, oblicuamente. Y en ello precisamente consiste su vocación. Parece como si el héroe no quisiera deber la vida a otra persona o se considerase ajeno a las leyes naturales, siendo hijo de sí mismo o autoengendrándose.»

El nacimiento de Fanto se nos presenta como paradigma de un nacimiento mítico en lo que tiene de extraordinaria su llegada al mundo acompañada por un rayo y seguida por la muerte de sus progenitores. Pero es Paulos quien parece no deber la vida a nadie, ni siquiera él recuerda gran cosa de sus padres, aparte de la sonrisa y la mirada de su madre, hecho que extraña a su tutor y que no creemos que carezca de importancia, ya que regularmente aparecerán en la novela las figuras paternas, siempre relacionadas con la memoria y siempre en momentos cruciales de la evolución del personaje.

Si seguimos con las reflexiones de García Peinado (1998: 79-84) sobre el héroe mítico, en su capítulo dedicado a la evolución del héroe novelesco, extraemos otros rasgos que pueden ser aplicados de un modo u otro a nuestro protagonista:

- la nobleza de sus padres
- la doble paternidad
- el redoblamiento del nombre del héroe
- la actitud hostil del héroe hacia sus progenitores, especialmente hacia el padre

El héroe es, normalmente, hijo de un rey. No es el caso de Paulos, pero ya hemos visto que la novela, como buen mito, comienza con la historia de una creación, la fundación de la ciudad, en ese relato de orígenes se nos dice que Paulos «venía de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes» (46). Aunque Paulos no tenga sangre real sí tiene un reino, su reino, lejano y opuesto a la realidad inmediata del protagonista:

«¿Tengo yo naves? –preguntaba Paulos, que nunca había visto ninguna.
-¡ Tienes ! ¡ *En eso eres como un rey !*
Sonaba el reloj suizo dándole a Fagildo el turno de rezo, y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, *soñando con su reino remoto.*» (52, el subrayado es nuestro)

Fagildo insistirá para que su sobrino reciba la educación que corresponde a alguien de su posición, fijémonos en cómo el narrador llama la atención acerca de las palabras utilizadas por el tutor:

«Desde la taberna de Marcos le mandaron una carta a un músico de Milán, para que le buscara *al joven señor –esta fue la expresión empleada por Fagildo–* una plaza en un colegio aristocrático, en el que fuese obligatorio el uso del uniforme.»
(53, el subrayado es nuestro)

Como doble paternidad entendemos la del padre ausente y la del tutor, que se ocupa de la verdadera educación del niño. El texto establece conexiones entre ambas figuras, recordemos que Paulos será el único heredero de sus padres y de su tío-tutor. Durante el sueño con el unicornio se oye una voz: «Era una voz antigua y *paternal*, como saliendo de caracola, una voz reconocible, acaso la de su tutor *Fagildo*» (154, la cursiva es nuestra).

Hemos mencionado la hostilidad hacia la figura paterna, pensamos en la incapacidad de Paulos de recordar el mínimo detalle que concierna a su padre. Resulta extraño que sí recuerde la sonrisa y la mirada de su madre, muerta dos años antes que el padre de Paulos, cuando el niño, por tanto, era todavía más pequeño. No queremos entrar en disquisiciones freudianas, simplemente señalar aspectos que parecen desempeñar funciones importantes y que se hallan, al fin, bien explícitos en nuestro texto.

Consideramos también si no la hostilidad, sí la aparente falta de afecto de Paulos hacia su tutor. Estamos lejos de la admiración que Ulises muestra hacia Foción y del cariño que profesa a éste y al propio Laertes. Se anuncia el que será uno de los rasgos característicos de nuestro soñador, y del que ya nos hemos ocupado más arriba, su impasibilidad.

La función social del héroe

Llegamos así a la función social del héroe, Ángeles Encinar (1990: 27) habla del carácter de «redentor o salvador de la sociedad en que vive». El héroe es, pues, líder y redentor, en eso quiere convertirse Paulos salvando a su ciudad de los efectos nefastos del cometa. Tras ser elegido astrólogo oficial colaborará con las autoridades de su ciudad para combatir el peligro:

«-¡La ciudad ! ¡ Nuestra ciudad !
[...]
-Por lo que a mi ciencia toca, las señales de la influencia del cometa son evidentes. Si me permiten decirlo, terribles para la ciudad. Pero he de añadir inmediatamente, para que no os habite el desasosiego, no prenda en vuestro espíritu la inquietud, que la ciudad saldrá triunfante de la prueba, de las pruebas, gracias al heroísmo de sus hijos. ¡Podemos prevenir para no tener que lamentar, señor regidor primero!» (117)

En Paulos encontramos la tensión entre lo individual y lo social que caracteriza al héroe: ha de asumir una función social, pero también es un ser excepcional, que se distingue de los demás. Y, si por un lado, asume los valores de la sociedad que representa, tampoco es extraño que se exprese en «la afirmación de un ideal ético propio, sublevándose contra la norma genérica e inventando las suyas propias» (GARCÍA PEINADO 1998: 89)²¹², reconocemos ese ideal en las siguientes frases que, a través de la voz del narrador, transmiten la voluntad del personaje, su deseo de: «[...] un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades» (83).

Los códigos de la aventura heroica son invertidos, dentro de ellos reconocemos el esquema del viaje, que señala el comienzo de la aventura y de claro contenido simbólico y mítico. El viajero por excelencia es Ulises, en *La Odisea* el viaje es la forma de asumir su compromiso social, igual que sucede con Paulos, que sale a buscar ayuda para defender a su ciudad del peligro de destrucción²¹³. A diferencia de los héroes viajeros que conocemos, en este caso ha sido el propio Paulos quien ha inventado la necesidad de socorrer a la ciudad, de un peligro que sólo existe en su imaginación, y nada más comenzar su viaje lo lamentará:

«Paulos había complicado casi sin darse cuenta el asunto de la influencia del cometa. Pudo haberlo resuelto [...] con una interpretación favorable, que augurase a la ciudad días felices. [...] Pero ahora, se veía obligado al camino, a largas jornadas viajeras. [...] Sí, mejor hubiese sido darle a la influencia del cometa un feliz final, y estar ahora mismo en casa, viendo a Claudina y Melusina desgranar el maíz amarillo, escuchando las horas en el reloj del salón, esperando a que María apareciese con la taza de leche recién ordeñada...» (166)

Hasta el final no se renuncia al modelo clásico. La vuelta a la ciudad de Paulos aparece como el reflejo paródico del retorno del héroe, que ha renunciado a sus objetivos iniciales, a su misión de salvación, a sus ideales. Nos parecen interesantes las reflexiones de Ana María Spitzmesser, quien aplica igualmente a Paulos el apelativo de héroe, la autora (1995: 134) insiste en la parodia del modelo de héroe que encontramos en esta novela, destacando motivos que contrastan con la imagen del héroe clásico, así:

«La pared, motivo tradicional de los obstáculos a superar por el héroe, aparece rebajada al nivel de <paredilla>. Es sintomático de

²¹² Ángeles Encinar insiste en esta idea: «A pesar de la importancia del ambiente social, el héroe como individuo posee unas características personales que le separan y definen del resto de los hombres» (27).

²¹³ «las historias de héroes, recibidas de la tradición, son, a diferencia de las de los dioses, historias de desastres y de sufrimientos a veces superados, las más soportados. No hablan de la fundación de las ciudades, sino de su destrucción» (GARCÍA PEINADO 1998: 91). *Cometa* comienza narrando la creación de la ciudad y concibe más tarde su posible destrucción.

las fallas del protagonista que no sea capaz de saltarla ni de esquivar la muerte que le acecha.

El prólogo desmiente igualmente la idea romántica de la perennidad de la figura recumbente del héroe, inmortalizado en su pose clásica, y que se supone reproduce una personalidad diferenciada y autónoma. Mientras yace muerto, cada uno que se acerca lo ve de una manera diferente».

El viaje del héroe mítico, la salvación de la ciudad, se ha convertido en un viaje por la conciencia del protagonista, y ha puesto en evidencia todas sus deficiencias (SPITZMESSER 1995: 132).

2.4. Vuelta a la infancia

El pretendido héroe se ha vuelto niño. El retorno a la ermita supone una regresión que no puede ser insignificante, y anuncia una involución que defrauda las expectativas de ver al héroe comenzar su viaje. Paulos está en el lugar en que aprendió a soñar con Fagildo. Las naves y las Indias se habían convertido allí en el mundo en el que se refugiaba de las limitaciones de la ermita. No olvidemos que ésta se halla situada en la Garganta, nombre que redundaba en los semas de oscuridad y concavidad que acompañan el *regressus ad uterum* que parece representar este espacio. En la tercera parte de la novela, el texto asume estas características, la ermita se convierte en cueva y «una luz lechosa bañaba las altas rocas del borde de la garganta» (178)²¹⁴.

El regreso a la infancia es total, y evidente en algo tan esencial como la percepción de la realidad por parte del personaje. Ya sabemos que llega un momento en que Paulos es incapaz de distinguir entre los diferentes planos de realidad, algo que puede ser considerado como propio de una mente infantil²¹⁵:

«Aunque quería evitarlo, se le metían entre las figuras cotidianas las antiguas y lejanas, o simplemente de ficción, y si pensaba invitar al signor Calamatti a su boda, se preguntaba por qué no también al hondero David con Micol, o a Mr. Grig, que ya habría sacado de la prisión de la Torre de Londres a lady Catalina Percy.» (232)

²¹⁴ Para López Mourelle: «La ermita, como nuevo útero o burbuja, simboliza el contraste entre el héroe y la sociedad (en la medida en que ésta supone una exigencia continua de veracidad al soñador), la oposición entre el niño y las exigencias del mundo de los adultos, entre el juego y la realidad» (LÓPEZ MOURELLE: 126).

²¹⁵ «un même contexte culturel non seulement admet l'existence des discours non vraisemblables – cela est normal et provient de la logique naturelle implicite – et des discours qui ne sont ni vraisemblables ni invraisemblables – des discours scientifiques, par exemple -, mais considère que le jugement sur le caractère vraisemblable du discours ne peut être convenablement formulé que par la classe des adultes et présuppose de ce fait un certain degré de développement de l'intelligence. En effet, les psychologues nous disent que les enfants, jusqu'à un certain âge, en regardant la télévision, n'arrivent pas à distinguer les personnages qui existent « réellement » des êtres imaginaires, les actions et les histoires « réelles » des pures fantaisies » (GREIMAS 1983 : 103).

Ya antes había pensado utilizar sus recuerdos infantiles para convencer al rey judío. Pero todo será en vano. El astrólogo capaz de convencer a los cónsules, seguro de su capacidad de persuasión, ha de reconocer ahora su incapacidad para convencer a sus propias creaciones:

«Paulos no había sido capaz de soñarle al rey de Jerusalén motivos que le obligasen a comparecer en la hora de la batalla. [...] ¡No haber recordado que era músico! Con los otros reyes amigos debería ser más suasorio.» (178)

Paulos ha vuelto a una infancia que tal vez nunca abandonó del todo, y el fracaso del personaje parece contradecir la opinión de una parte de la crítica que considera la infancia como la Edad de Oro añorada por la narrativa cunqueiriana. Nos interesa por ello profundizar en la presencia en nuestra novela de un tema que se ha considerado crucial en la literatura del mindoniense.

Paulos y María

Acabamos de afirmar que, en cierto modo, Paulos puede ser considerado como representante de la infancia en el texto, a ella vuelve al final de su recorrido, es la meta de su involución. Ya lo habíamos conocido como niño, al comienzo de la novela, se dibuja así otra figura circular dentro de la circularidad mayor y englobante determinada por los prólogos. De manera significativa el texto insistía al comienzo de la novela en que el pequeño Paulos había olvidado a sus progenitores. Mircea Eliade (1959), en su estudio sobre los ritos iniciáticos, señala cómo el olvido, que puede ser símbolo de la muerte, lo es también en ciertas comunidades de la primera infancia. El olvido de los orígenes, real o fingido, tiene el objeto de «*proclamer devant la communauté toute entière que les novices sont des êtres nouveaux*» (ELIADE 1959: 80). El comienzo del capítulo V de la primera parte, nos recuerda el comienzo del capítulo II, aquellas líneas en las que Fagildo intentaba estimular la memoria de su pupilo:

«Paulos había quedado muy niño huérfano de madre. *Sólo recordaba* una mirada y una sonrisa dulces que venían hacia él desde la puerta de la habitación, y que estaban allí, meciéndose en el aire, hasta que por fin se dormía.
De su padre, que murió un par de años después, *no recordaba nada*.
-Pero –le preguntaba su tutor Fagildo–, *¿no recuerdas nada?* ¿Un hombre de bigote negro, con una escopeta de dos cañones silbándole al pointer *«Mistral»*? ¿Para dónde estabas mirando?» (47, el subrayado es nuestro)

Ahora es María quien no recuerda:

«Paulos había encontrado a María, pero ella *no lo recordaba*. Tomó su propia cara entre las manos, e intentó *hacer memoria*. Los ojos azules miraban lejos, por encima de la cabeza de Paulos.
-Tú estabas entre la criada morena y yo, del lado de acá del pozo.

-No recuerdo nada. Ni a Fagildo. Solamente sus palabras:
«¡Tendrás todo cuanto sueñes! ¡Tendrás todo lo que sueñes,
María!» (65, el subrayado es nuestro)

Si volvemos a la interpretación del olvido de Mircea Eliade a la que nos referíamos antes, María aparece como ese ser infantil y nuevo, que se entrega a Paulos sin condiciones. En el caso de Paulos, esa carencia se solventará, cómo no, a su vuelta a la ciudad. La primera escena que presenta a Paulos y a María juntos, tras el regreso del joven a la ciudad, sigue al momento en que éste recobra la memoria de su madre. Una vez instalado en su casa, en una atmósfera onírica y de exaltación del ambiente que lo rodea : «por primera vez recordó cómo su madre lo bañaba, canturreando. La voz venía con la lluvia, de la tierra mojada, de las raíces de los árboles, del viejo nogal» (63-64) . Similar es la forma en que recuerda a su padre: «[...] la voz paterna... Sí, paterna. Nunca, hasta aquel momento, había recordado la voz de su padre. No recordaba nada de su padre, y ahora, sin embargo, reconocía su voz.» (158).

Si todos los ritos de iniciación se basan en el alejamiento de la madre, en Paulos su entrada en la vida adulta coincide con la recuperación del recuerdo de sus progenitores, y es solamente ilusoria, tiene todavía que «vivir» su infancia para poder a continuación deshacerse de ella. De ahí la vuelta a la ermita, precisamente después de haber recuperado el recuerdo paterno. Podemos señalar estos momentos en que Paulos recupera la memoria como demarcadores de diferentes etapas en el recorrido narrativo del protagonista. Si el recuerdo de su madre coincide con su llegada a la ciudad, etapa previa a la asunción de un rol social por parte del protagonista, el del padre antecede a su salida de ésta.

Frente al joven, María se perfila como representante de la mirada infantil positivamente valorizada en otras novelas del autor. Ya en 1988 Cristina de la Torre señalaba que:

«La perspectiva del niño es muy importante en la obra cunqueiriana. Es esa «mirada infantil a la que nada sorprende» (*Ulises*, pág. 31), dotada de una curiosidad insaciable y capaz de aceptar lo nuevo sin necesidad de hacer juicios morales que descubre con facilidad las riquezas de Cunqueiro» (39)

Aunque tengamos que contradecir al cura que pronuncia en *Ulises* esa frase acerca de la mirada infantil (pg. 34 en nuestra edición), creemos que precisamente el niño cunqueiriano tiene la mirada del que se deja sorprender, del que quiere ser sorprendido continuamente. El paradigmático representante de la infancia en las novelas cunqueirianas es Felipe, el niño que llega a casa de Merlín en el primero de los textos novelísticos. El responsable de la narración es un Felipe bien maduro, nostálgico de esos años infantiles ya lejanos²¹⁶. El narrador se esfuerza para recrear

²¹⁶ Una nostalgia que nos remite a la fundamental melancolía cunqueiriana de la que ya nos hemos ocupado. Fernando Cabo Aseguinolaza (2001: 99) establece la fundamental relación que existe entre infancia y melancolía: «La relación con lo real entendida como representación evidencia numerosas conexiones con la conceptualización de lo infantil: su entendimiento como resultado de una postulación más que como presencias concretas, la tendencia a introducir una pauta regresiva a la

las emociones de la infancia, que se caracterizan por ser más intensas, el propio Felipe nos dice que «por aquella edad mía me ponía [colorado] por un nada» (29). Nada se escapa a su mirada, y todo en ella es excepcional, incluso las luces de Belvís y del Villar que ve desde su ventana (14-15); cada personaje deja en el niño una fuerte impresión. En el prólogo nos ha advertido de que la memoria se confunde con la imaginación, sea del tipo que sea esa memoria, las fórmulas que utiliza el narrador para dar cuenta de su pasado son muy vivas, el recuerdo (o el recuerdo imaginado) le permite elaborar muy expresivas descripciones:

«Me acuerdo como si lo estuviese viendo, de sus ojos chispos, vivos y habladores, de la acaballada nariz colorada, de la boca de finos labios muy franca de corte, cuantimás que era risueña, y de los largos brazos y las grandes manos, que chocaban en hombre de tan pocas medras como aquél, que por ahí se andaría por la talla de quintas» (60)

La sorpresa acompaña todo el periodo infantil, se debe en gran parte a los extraordinarios sucesos que Felipe contempla o en los que participa, pero no podemos evitar pensar que si esos sucesos son extraordinarios, no lo es menos el niño que asiste a ellos. Lo que se evidencia al fin es la fineza y la sensibilidad del observador:

«Yo, cabe el atril [...] *seguía atento el dedo de don Merlín*, que iba por las hojas de los libros secretos, renglón a renglón, deletreando los milagros del mundo» (21-22)

«en hombre de tanta guinda [José del Cairo] *pasmaban las manos pequeñas y amadamadas que tenía*» (29)

«Pasmé contemplando las cuatro copas coloradas, y aquel letrado que les pone don Heraclio en Vitoria y que dice «Clase opaca» » (62)²¹⁷

La concepción de la infancia representada por María en *Cometa* se corresponde con la que encarna Felipe, y se opone al infantilismo negativo que reconocemos en Paulos y en otros personajes y que tampoco es nuevo en el mundo cunqueiriano. Los motivos que acompañan las apariciones de la joven, la señalan además como

hora de plantearlas o, sencillamente, el hecho de fijar en la infancia el modelo de aprehensión efectiva y plena de lo real. Todo lo cual sugiere, casi fuerza, una conexión a medio camino entre lo psicológico y lo epistemológico con la noción de melancolía». El autor explica el nexo refiriéndose a trabajos de Freud, Kristeva o Agamben, precisamente a través de las reflexiones del último, Cabo Aseguinolaza (2001: 102) comprende «la posibilidad de fundar [...] una teoría de la ficción, o, más generalmente, una teoría de la creación artística y cultural, ligada de manera inextricable al referente infantil».

²¹⁷ «Daba gloria ver subir aquel golpe por la cuesta que venía a la portalada» (23), «Me sorprendió que tuviese encendidos todos los candelabros, y que se hubiese echado por los hombros la esclavina de raso» (26), «lo que pasmaba eran los grandes ojos azules que tenía y como tristemente te miraba» (43). Podríamos incluir todavía muchas otras citas, sobre todo de los primeros años, los que Felipe pasó con el mago.

imagen de la Edad de Oro añorada por Cunqueiro²¹⁸, ella será el mejor ejemplo de lo que dice Cristina de la Torre (1988: 39), que «Para Cunqueiro la niñez no es un período finito de la vida sino un estado de gracia y libertad que debe ser cultivado»²¹⁹.

María parece no haber dejado nunca de ser niña. La conocemos como «una niña *rubia*, vestida con ricas ropas. Una niña de la ciudad» (48). Cuando se despiden «Paulos volvió varias veces la cabeza, para verla, vestida de rosa, enredomada *en oro*.» (50, el subrayado es nuestro). Su cabello dorado y su ser niña son los rasgos distintivos de María. Recién llegado a la ciudad Paulos había preguntado a Marcos : «¿Y la niña rubia?» (62). Los párrafos que siguen insisten en el carácter infantil de María al traer ecos de capítulos anteriores: «María deshacía las *doradas trenzas*, dejaba que la ondulada *cabellera rubia* le cayese por la espalda» (65, el subrayado es nuestro). Es por ello muy significativo que en el momento en que se escenifica el mito de la Edad de Oro no sea María la que acompañe a Paulos sino su reflejo degradado: Melusina.

La Edad de Oro

Como María, Melusina aparece asociada a la imagen del oro. Melusina es una niña, protagoniza junto a Paulos la aventura del unicornio, en la que la alusión al texto bíblico es clara:

«Melusina se detuvo debajo del manzano, cogió la manzana más hermosa, verde, rosa y se la ofreció a Paulos. Era tanta la inocencia del mundo en aquel instante, que haciendo sol, volando pájaros cantores, deslizándose por el aire peces y delfines, niños jugando en los manzanos saltando de rama en rama, comenzó a nevar y se encendieron hogueras en el agua misma de las fuentes. -¡No la toques!
Era una voz antigua y paternal, como saliendo de caracola, una voz reconocible, acaso la de su tutor Fagildo, pero saliendo de otra boca, de una bocina acabada de agujerear y a la que todavía

²¹⁸ «la imaginación sabe que hubo una Edad de Oro y un Paraíso Perdido» (CUNQUEIRO 1996: 202).

²¹⁹ La aparición de motivos relacionados normalmente con la infancia se convierte en los textos cunqueirianos en ocasiones en símbolos negativos de involución, lo cual nos parece una prueba de que la identificación de la niñez con valores positivos no es inmediata, elegimos un fragmento de *Orestes* que se refiere a la reina Clitemnestra y en el que los motivos infantiles parecen rebajar en más de un punto al personaje: «Le dificultaba ahora el embarque el elegir el traje que más la favorecería, y dudando entre uno blanco, de piqué, o una bata a rayas rojas y amarillas, regoldó y se durmió con el agrio de un buchizo de leche que le había subido a la boca, como a niño que acaba de mamar» (133).

Fernando Cabo Aseguinolaza comienza su estudio *Infancia y modernidad literaria* (2001) llamando la atención acerca de «la extraordinaria abundancia de niños y niñas en la literatura moderna» (7), un poco más abajo reconoce la importancia más bien simbólica de la infancia, algo que se corresponde con la manera en que este motivo aparece en las novelas cunqueirianas: «los hombres viven cada vez en mayor grado insertos en un mundo de símbolos que ellos mismos han elaborado y que acaban por adquirir una apariencia de autonomía enorme. Sin duda la niñez es uno de ellos. / Más que hablar de niños, entonces, habría que hacerlo de la infancia en cuanto concepto cultural» (CABO ASEGUINOLAZA 2001: 8).

no se le han conseguido los tonos. Un letrado se interpuso entre él y Melusina. Decía lo mismo que la voz: «No la toques». Las grandes letras negras se unían y separaban, como fuelle de acordeón.» (154)²²⁰

La recurrencia al motivo bíblico permite una identificación inmediata, y manifiesta una voluntad de generalización y de trascendencia. La recreación que se hace del mito evidencia un deseo de totalidad y de unidad inherente al mismo y en el cual, a su manera, ha indagado siempre la obra del mindoniense. La cita corresponde a la escena en la que asistimos a la «transformación» de Paulos en unicornio, la de cuya es una «desnudez animal» (153), al tiempo que inocente, anterior al momento en que el hombre cobra conciencia de la diferencia entre bien y mal. Reconocemos el intertexto bíblico, pero la novela de Cunqueiro favorece la presencia simultánea de un nuevo mito que se superpone y va más allá del edénico: el de la Edad de Oro²²¹, que incorpora el mito por excelencia al recrear el momento original, donde conviven héroes, mortales y dioses.

Además de la belleza, inocencia y armonía que reinan en el espacio soñado, la unión de contrarios simboliza el ideal de totalidad y unidad del que hablábamos arriba y cuya desaparición provocará el estado de carencia melancólico en el que tantas veces encontramos a nuestro personaje. En el sueño las gentes van vestidas de oro, Paulos ve a «la mujer de oro» (153), y tras el sueño puede recoger una «escama de oro» (155) de la mancha que ha dejado el unicornio. La presencia de Melusina, de la que se destacan su juventud e inocencia, acabaría de completar esa imagen idílica. Cuando vemos al unicornio y a la virgen están acompañados, ya lo hemos dicho, por la continua presencia del halo dorado, simbolizando la unión de una mitología cristiana y otra pagana, pero ésta parece devaluada por todo el contexto.

Resulta llamativo que la recreación del mito edénico evoque el momento de la Caída. Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991: 116) cita a Cristina de la Torre para reflexionar acerca de la moralidad del mundo cunqueiriano:

«Cristina de la Torre ha visto muy bien la relación entre mito y amoralidad en Cunqueiro: el mito se caracteriza por su amoralidad fundamental, por la ausencia total de juicio ético. Nos parece exacto hablar de amoralidad en cuanto que el mundo puramente mítico de la Edad Dorada es preternatural, y en el estado preternatural no hay distinción entre bien y mal porque, idealmente, no hay mal, todo es armonía. Piénsese en el mito del Génesis: Adán y Eva no descubren el mal hasta probar del fruto

²²⁰ Huet-Brichard (2001: 6) recuerda a Freud para señalar el paralelismo entre el sueño, que se refiere a la infancia del sujeto y al inconsciente individual, y el mito, que se refiere a la infancia de un pueblo y a un inconsciente colectivo.

²²¹ «Edad de Oro. La Edad de Oro es el «cualquier tiempo pasado fue mejor» de Griegos y Romanos. Desde Hesíodo los poetas han rivalizado en pintar con deslumbrantes colores una etapa maravillosa coincidente con el reinado celestial de Crono. En esta época los hombres constituían también una Raza de Oro, en la que imperaba la justicia: no se robaba, no se mataba... La felicidad reinaba por doquier, no había enfermedades, la muerte era un dulce sueño, no existía la vejez, etc. No era necesario el trabajo, las tierras producían por sí solas» (FALCÓN MARTÍNEZ 1999: 187).

del árbol prohibido, que es el árbol de la ciencia. En el estado edénico, no existiendo la categoría del mal, no tiene sentido hablar de la categoría del bien: hay cosas, hechos, todo es perfecto por el hecho de ser: no hay escisión dicotómica del mundo según la moral, porque la moral no existe, no es necesaria. En el mundo paradisíaco del Gran Tiempo hay fruición, libertad, placer»

La imagen que Sofía Pérez-Bustamante dibuja del mundo paradisíaco no se corresponde con el Edén de *Cometa*. No llegaremos a afirmar, como hace la crítica que «el sentido último de los textos cunqueirianos no es amoral, sino moral, y con una moral cristiana, galaicocristiana» (117). Con su regresión Paulos se aleja de una sexualidad que al menos parecía sugerida con María. La voz paterna pone las cosas en su sitio, y recuerda al astrólogo la prohibición, permanece sin embargo la nostalgia de esa unión no concretizada y de esos goces de los que no se permite a Paulos disfrutar y que serán sin embargo valorizados positivamente por el texto, a la luz del desenlace de la aventura del astrólogo.

La última novela de Cunqueiro recrea pues uno de los mitos fundamentales del autor, pero sólo para mostrar hasta qué punto se ha alejado de él. Tal vez se haga simplemente más evidente lo que el autor siempre supo, que la vuelta a esa Edad de Oro era imposible, así lo reconoce en declaraciones a Elena Quiroga:

«Por los elementos que yo manejo, inicialmente para todo, y para los héroes que yo manejo, inicialmente para casi todos ellos, hay horas felices, las horas de soñar [...] Hay siempre unos momentos felices, pero luego se ve que esta Edad de Oro no es posible, ya fue en todo caso; quizá nunca vuelva a ser» (QUIROGA 1984: 88)

Se tematizan en *Cometa* de manera más clara que en otras novelas las causas de ese alejamiento, indagando en el significado de la infancia, de claras connotaciones metaficcionales y constante en la narrativa cunqueiriana. No podemos decir que la conclusión sea desoladora, ya que se nos ofrece bien visible la encarnación de los valores añorados que, de esa manera, no desaparecen, siguen transitando por el texto y mostrándose como la opción más válida.

3. Todo es literatura

3.1. Verdadero/ falso o «según como se mire»

El error de Paulos se resume al fin a adentrarse por el camino de la literatura insistiendo en una veracidad que se revela imposible. Todavía ofrece a los cónsules una «breve explicación científica» (122), aun cuando sabemos que ésta debe justificar una de las «señales de la influencia del cometa, de aquéllas que *imaginaba* y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad» (120, el subrayado es nuestro).

La aventura del unicornio, la experiencia que Paulos comparte con Melusina, se convierte en un importante punto de inflexión en la novela, que señala cambios a nivel del personaje, de la narración y del discurso de valores que ésta transmite. Por esta razón nos hemos referido ya a este pasaje repetidas veces a lo largo de nuestro trabajo. Nunca hasta ese momento de la novela se plantearán como tan problemáticos los principios de realidad y de veracidad, que se convierten en una obsesión para el protagonista.

La novela de Cunqueiro asume, pues, su reflexión metaficcional, encarnada en la obsesión referencial del protagonista. Como ya habíamos adelantado al considerarlo como imagen de un lector inocente, el astrólogo iniciará su viaje perseguido por la idea de la falsedad de sus sueños: «*tuvo como vergüenza, y por vez primera en su vida, de las farsas de sus sueños*» (167, en cursiva en el texto). Por una polarizada y conflictiva oposición entre ficción/ realidad en función de sus correspondencias mentira/verdad.

El texto confronta la concepción de Paulos con la de dos personajes, con dos de sus personajes precisamente, que, pese a su escasa importancia en la trama, juzgamos fundamentales por creer que defienden un discurso que la novela valoriza positivamente: el escudero de don Galaz y mister Grig, el inglés de los puzzles. Al primero lo conoce Paulos, cómo no, en el patio de Camelot. El relativismo del escudero se opone a la actitud del astrólogo lucernés:

«-[...] ¿Está el rey Arturo disponible?

-*Según cómo se mire* –respondió Matías [...]» (180, el subrayado es nuestro)

«-¿Ya no da batallas?

-*Según cómo se mire.*» (181, el subrayado es nuestro)

«-¿Hay más novedades? [...]

-*Según lo que se entienda por novedades.*» (182, el subrayado es nuestro)

No vamos a incluir todas las citas en las que Matías responde a Paulos de tan peculiar manera, que contrasta con las ansias del astrólogo por catalogar los acontecimientos en verdaderos y falsos, y que parece coincidir con la perspectiva

del narrador, quien ya nos había avisado de que: «Todo pendía en quién soñase y qué» (74).

Míster Grig, el inglés de los puzzles avisa a Paulos de su desmedida ambición cuando le dice: «¡Estás haciendo la Historia Universal!» (221). Estamos sin duda de acuerdo en que Paulos ha sido demasiado ambicioso, la reunión de tres de las principales figuras de la cultura occidental muestra la enorme ambición del personaje, y del texto, así como el alejamiento de la perspectiva histórica por la mítico-legendaria. No se ha contentado el soñador con su papel de fabulador privado y ha intentado «la milagrización de la ciudad» haciéndola pasar por Historia, olvidando que ésta se rige por principios como el ya mencionado de pretensión de veracidad, del cual la posmodernidad ha podido aligerarla, pero no liberarla²²².

Será Míster Grig quien proclame en la novela la importancia del ludismo, que tan abandonado ha estado por el astrólogo. La referencia al juego es inmediata a través del sobrenombre de este nuevo personaje, «el inglés de los puzzles» aparece tras los intentos frustrados de Paulos por conseguir la ayuda de David y del rey Arturo. Tras sus esfuerzos y desvelos, el inglés le ofrece una solución basada en «un juego que saqué del problema de la braquistócrona o curva de la bajada más corta» (207) que parece convencer, ¿a Paulos o al narrador extradiegético?: «Si hubiese caído antes en ello Paulos, no le habría hecho falta solicitar a David ni a Arturo, ni acudir ahora al despacho de Julio César, con quien tenía audiencia aquella misma tarde.» (208).

En un nuevo encuentro entre los dos personajes, creador y criatura al mismo nivel, un Paulos preocupado y desesperado contrasta con la ligereza con que el inglés aconseja zanjear el asunto con un nuevo juego. Como tantos de los elementos que aparecen en la novela, resulta tentador ver un significado metaficcional en ese rompecabezas compuesto por diversas capas «que es en lo que hay que fijarse» y susceptible de diversas interpretaciones, todas ellas igualmente festivas (222), parece que Míster Grig se refiere a la novela que estamos leyendo, compuesta ella

²²² En otros momentos de nuestro estudio hemos señalado intertextualidades evidentes entre la obra de Cunqueiro y la de su paisano y amigo Torrente Ballester, refiriéndonos a *La saga/fuga*. Nos interesa ahora mostrar otro eco entre las obras de ambos autores, las palabras de míster Grig nos recuerdan al Pablo de *Fragmentos de Apocalipsis* y a su obsesión por cambiar el rumbo de la historia. El Pablo de Torrente es conceptor de una «hipótesis salvadora, mesiánica» (TORRENTE BALLESTER 1998: 193) con la que pretende «alterar el curso de la historia», las palabras de su amigo el bonzo: «cambiaría usted la historia de los universos materiales», parecen un eco de la advertencia del inglés a Paulos. La diferencia básica entre los dos personajes se halla en el tan comentado egoísmo de Paulos. Frente al Pablo filántropo, lo que interesa a Paulos es el control y el poder, Paulos se nos presenta así, como bien ha visto Ana María Spitzmesser, como una figura del poder, bien alejada del personaje torrentino. Recordemos que en *Fragmentos* el bonzo vive una experiencia (a través del sueño) que le permite afirmar: «Me ha sido dado contemplar el cosmos, y puedo decirles cómo es» (TORRENTE BALLESTER 1998: 188), dibuja entonces un anillo que es en cierto modo el anillo del tiempo, «pero únicamente en cierto modo, porque también podemos pensar que sea el anillo del espacio, y, mejor aún, el de la historia» (TORRENTE BALLESTER 1998: 191). Esa experiencia le ha permitido al bonzo incluso conocer a Julio César: «En el mundo que sigue al nuestro, van ahora por la Revolución francesa; en el siguiente, andan todavía con la Guerra de las Investiduras; en el de más allá he podido escuchar a Julio César en el Senado romano y ver cómo le mataban» (TORRENTE BALLESTER 1998: 193).

misma por distintos niveles diegéticos, por distintas capas. Umberto Eco (1999: 81) se pregunta si un texto:

« ¿Se parece a una caja llena de elementos prefabricados (<kit>) que hace trabajar al usuario sólo para producir un tipo de producto final, sin perdonar los posibles errores, o bien a un <mecano> que permite construir a voluntad una multiplicidad de formas? ¿Es una lujosa caja que contiene las piezas de un rompecabezas que, una vez resuelto, siempre dará como resultado a la Gioconda, o, en cambio, es una simple caja de lápices de colores? ».

El artificio propuesto por Mister Grig, ese rompecabezas del que caben diferentes interpretaciones, alía las dos imágenes evocadas por Eco y se convierte en una clara metáfora de la naturaleza del texto literario, en especial de los textos cunqueirianos que parten, de unas instrucciones bien precisas y permiten, sin embargo, muy diferentes lecturas²²³. Se materializa de esa manera una verdad que es no histórica sino artística y se escapa a aquél que quiera negarse a considerar su multiplicidad.

Resaltando el interés de ese juguete particularmente festivo, que entendemos como *mise en abyme del código*²²⁴, podría parecer que llegamos a conclusiones que resituarían la obra de Cunqueiro entre la simple literatura de evasión y pasatiempo. Creemos haber señalado importantes conflictos que se plantean en esta última novela, en la que se recogen preocupaciones metaficcionales y existenciales, ya presentes en las anteriores, son estas mismas preocupaciones las que justifican la necesidad del ludismo. Mister Grig conoce los riesgos de olvidar el sentido lúdico, recordemos que el pobre inglés perdió a su mujer porque ésta jugaba demasiado seriamente a la bolita :

²²³ A este respecto resulta interesante uno de los artículos de Cunqueiro (CUNQUEIRO 1988:15-17), perteneciente a la serie *El envés* y publicado en 1971, el autor utiliza la imagen del laberinto, especialmente rentable en su última novela, poniéndola en relación con el tema de la lectura y desde un planteamiento que recuerda el expuesto por mister Grig. En las paredes de ese laberinto está escrita una ordenanza moral «que solamente podía leer íntegramente aquel que hubiese dado con el más breve de los caminos que conducían a la salida del laberinto. Había muchos otros caminos [...] en los que habían sido escritas variantes de la ordenanza primera» (15). En este artículo, al igual que en *Cometa*, parece abogarse por una lectura que comprenda todas las posibles, al tiempo que se evidencia la libertad del lector: «Naturalmente el laberíntico creía que estaba haciendo la única lectura <verdadera> y encaminándose hacia la salida, y cuando en un cruce del laberinto se encontraba con la posibilidad de elegir entre cuatro textos diferentes, se inclinaba por aquel más conforme con su carácter y temperamento. Las diversas lecturas apócrifas se diferenciaban sólo en el tono; pasando insensiblemente un texto en cierto modo único, de lo patético a lo irónico, de lo erótico a lo dramático. Aunque todos los que entraron en el laberinto eran miembros de la clase política, ninguno llegó a comprender que existía una lectura total, que comprendía el texto A y los Apócrifos» (15), esa lectura llevaría «a la destrucción del laberinto, a la manifestación de su inutilidad» (16).

²²⁴ A propósito de esta *mise en abyme*, del código o textual, dice Dällenbach (1977 : 127): «celle-ci se donne sans relâche pour objet de représenter une *composition*. Dans la mesure où il permet une saisie simultanée des éléments en jeu (ou en activité) et des rapports qui les lient, cet *assemblage* de pièces articulées ne peut qu'évoquer le *modèle réduit* dont nous avons souligné plus haut les vertus éclairante et exploratoire. C'est dire qu'en rendant intelligible le *mode de fonctionnement du récit* la réflexion textuelle est *toujours aussi mise en abyme du code*, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce principe de fonctionnement – *mais sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme*».

«Catalina Percy, empecinada, impulsaba la bolita con el arte de su mano, pero también con el ansia del alma por acertarla, ansia que pasaba a la bolita, de tal forma que ella llegaba a ser parte de la bolita, o la bolita misma. Se entregó tan apasionadamente en un lance, fue en él tan en uno con la bolita, se inclinó tan propicia sobre el tablero, impulsó con tanta voluntad la bola, que golpeando el resorte, sonando el timbre, Catalina y la bolita a un tiempo entraron por la puerta de la Torre de Londres, la del puente levadizo junto a la pared donde está la placa de los cuervos» (227-228)

Lady Catalina es el otro lector inocente que recibe un castigo: la prisión, en la Torre de Londres. Creemos que la esposa del inglés se ve perjudicada por la función de apólogo que desempeña su historia con respecto a la de Paulos, Míster Grig relata lo acontecido para que sirva a éste de aviso de los peligros que supone el olvidar el sentido lúdico del juego. Lady Catalina ha caído en la misma trampa que Paulos: preferir un juego solitario a sus deberes conyugales, de hecho la noche en que se produce su encarcelamiento es la de la noche de bodas, los ruegos del novio no son suficientes para apartarla de su juego:

«Yo estaba en camisón, sentado en el borde de la cama, y Catalina, pese a mi insistencia en que acudiese a cumplir el débito conyugal, me decía que mientras no lograra el salto del escalón que no se quitaba las enaguas» (227).

Por lo que acabamos de decir no podemos estar de acuerdo con Antonio Gil cuando afirma que Paulos «es el más cualificado portavoz autorial en la novela» (2001: 165), la función de personajes como María o el propio Mister Grig parecen contradecirlo. Podemos entender a Paulos como imagen del autor, eso sí, del creador, ya que a través del personaje se nos muestra la trastienda del proceso creativo, pero su propia trayectoria, que conduce al sufrimiento y al fracaso, impide que lo consideremos como portavoz autorial. Nos atrevemos a elevar al inglés de los puzzles a esa categoría porque, como sucedía con María, resume en sus intervenciones lo que el texto confirma a otros niveles²²⁵.

Tras la lección que nos ha dado el personaje creado por Paulos no nos atreveríamos a hablar de mensaje del texto, y menos aún a intentar establecer la verdad del mismo, tal vez sea mejor hablar de mensajes, de muchos mensajes, que se cruzan, que se complementan y que se contradicen, uno de ellos sin embargo parece imponerse y resistir a cualquier posible interpretación: la reivindicación de la ficción y del ludismo, éste último se encarna como en ningún otro personaje en Míster Grig.

²²⁵ Al igual que lo hace Eumón en *Orestes* (115), al decir a Egisto: «con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tienen más dulce aroma. Pero esto es arte mayor», algo que también estaría necesitado de escuchar nuestro protagonista, tan obsesionado por saber qué es real y qué no lo es.

3.2. La victoria sobre el tiempo

Si hay una dimensión que proclama la victoria de la literatura ésta es la temporal. Hemos visto hasta ahora que tanto el género histórico como el relato mítico comparten la reflexión sobre el tiempo, verdadera preocupación, a la que mito e historia intentan aportar explicaciones y soluciones, cada uno a su manera.

Recapitulando lo que hemos visto hasta ahora, podemos resumir el tratamiento del tiempo en la novela a partir de las siguientes palabras, que nos hacían poner en evidencia la concepción mítica del tiempo que se privilegiaba:

- atemporalidad
- circularidad
- acronía
- totalidad

Hay que contar sin embargo con un elemento fundamental: la opacidad del texto, responsable de que sea siempre visible la mano que mueve los hilos, que no permite olvidar que la cuestión temporal responde a una compleja elaboración, que el tiempo más que mítico es literario.

La tan comentada circularidad responde a una estrategia que resalta el alto grado de conciencia textual de la novela, y que muestra el enorme poder del responsable último del texto. La atemporalidad es reivindicada por ciertos motivos que hemos señalado en el nivel diegético, pero es demasiado evidente que todo se debe al narrador, que hace alarde ante nuestros ojos, de la libertad de la que goza a la hora de ordenar el material con el que cuenta²²⁶.

Pronto la distinción fundamental será entre el tiempo de la narración, el de la historia de Paulos y el de las historias contadas por Paulos. La impresión de profundidad, de amplitud proviene en muchos pasajes de la abertura de las ventanas temporales correspondientes a las narraciones intradiegéticas.

El rito, cuya importancia más arriba señalábamos, es fundamentalmente el de narrar ficciones. Ana-Sofía Pérez-Bustamante (1991a: 92-93) se refería ya a la especial dimensión temporal que establecen en las novelas las situaciones de fabulación intradiegéticas, relacionando la cuestión con el tratamiento del mito. La crítica (1991a: 94) considera el de la narración como el ritual más importante de la diégesis cunqueiriana, en la escena que introduce la fabulación: «se produce el rito, gregario, de apertura a la sobrerrealidad, a la realidad interna, subjetiva, de los soñadores y a la realidad mítica de los sueños»²²⁷.

²²⁶ Desde el comienzo, los continuos saltos temporales dificultan que el lector «se meta» en la historia, tomemos como ejemplo el IV, cada división narrativa corresponde a un momento temporal: regreso de Paulos a la ciudad, conversación con el tabernero; muerte de Fagildo narrada por el tabernero, Paulos recuerda a Fagildo, infancia; Paulos en Italia con Calamatti, conversación Paulos-Marcos, instalación de Paulos en la ciudad y en la casa de Fetuccine, recuerdo de su madre.

²²⁷ También del concepto de *rito* se sirve Gil González (2001: 26) para explicar la «especificidad del acto literario»: «El autor [...] se dispone a ejercer un acto de lenguaje específico, con la total consciencia de su especificidad. Va a animar, con la palabra, un universo imaginario, enmarcado en

En la segunda parte se tematiza de manera muy particular la existencia de un tiempo en suspenso, que es al fin el propio de la fabulación, del sueño. Ya hemos tenido ocasión de reflexionar acerca de esta cuestión (el reloj de Fagildo, la condesa Malatesta), que aparece ahora explicitada en las conversaciones entre el astrólogo y los cónsules. De nuevo hemos de referirnos a la prueba del unicornio, Paulos responde a los cónsules:

«-¿Cuánto tiempo duró la escena?

-Por la cronometría occidental, un cuarto de hora. Por los relojes que transforman en tiempo la potencia cataclísmica, un año completo, bisiesto. Es decir, veintiuna mil novecientas sesenta horas.

-¿Cómo se sabe eso?

-Por arte cabalística magna» (147)

La distinta experiencia del tiempo nos remite sin duda a ese tiempo especial que es el literario²²⁸. Al unicornio se lo llama «bestia somnífera» (138), lo cual resulta especialmente significativo si tenemos en cuenta la directa relación entre sueño y fabulación que establece la novela. Se manifiesta así el verdadero responsable de esa superación de la dimensión temporal: el sueño. Gracias a él los siete días pasados en la cueva por Paulos parecerán multiplicarse por el gran número de personajes, de espacios y ambientes diferentes en ellos contenidos. Al comienzo de esa estancia en la cueva tenemos un ejemplo de cómo la narración (en este caso más que fabulación parece rememoración pero, ¿quién podría asegurarlo?) ayuda a vencer un momento de desánimo causado por la incapacidad de Paulos para convencer a una de sus criaturas para ayudarlo, pero también por la labor destructora del tiempo. El astrólogo encuentra en la cueva «el cráneo del pointer Mistral. Estaba limpio y completo, atado con un alambre» (176), en un hamletiano uso del *ubi sunt*²²⁹ Paulos parece ganado por la nostalgia, pero pronto otra realidad se impone:

«Paulos acariciaba el cráneo mondo y lirondo de «Mistral» y la palma de su mano encontraba el suave pelo de antaño, el húmedo hocico. Imaginaba el retrato del perro, extrañas virtudes y

un *discurso* asimismo imaginario (el relato), sabiendo que es el oficiante de un rito en el que participarán destinatarios *reales*, pero cómplices en el juego de la *ficción*».

²²⁸ Antonio Garrido Domínguez (1996: 161) nos recuerda que «El tiempo figurado es la imagen del tiempo creada por la ficción literaria. Se trata, pues, de un pseudo-tiempo –Barthes [...] y Genette [...] se encargan de recordarlo–, un tiempo semiotizado y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias características y convenciones».

²²⁹ El tópico literario es sin duda del gusto del autor, en sus *Flores del año mil y pico de ave* incluye una glosa a la «Balada de las damas del tiempo pasado», de Villon, a la que se refiere igualmente en varios de sus artículos y acerca de la cual declara a Elena Quiroga: «De pronto, un día [...] me cae en las manos algo que me va a producir verdadero estupor: François de Villon, especialmente la «Balada de las damas del tiempo pasado». Esto, de todos los temas que he podido tocar en la literatura, en mis obras, en mis libros, el «ubi sunt», dónde van las damas de antaño, dónde van las damas... a mí me ha quedado de tal manera...» (QUIROGA 1984: 41). Ese *ubi sunt* está en la base de la nostalgia de Felipe al redactar sus memorias de los años pasados en compañía de Merlín, también en Egisto ante la decrepitud de su reino.

prodigiosas acciones, y se iba olvidando de David y de su honda»
(176-177)

La fabulación es la responsable directa de la actualización del tiempo pasado. Si la imaginación de Paulos resucita la juventud de Mistral, la imaginación cunqueiriana hace lo propio con Paulos y el mismo texto.

Antes de abandonar la cuestión temporal, no podemos obviar un aspecto que nos parece fundamental y que surge de la tan cacareada ambigüedad del texto. Ya nos hemos referido a la posibilidad de comprender *Cometa*, toda la novela, como la gran fabulación de Paulos, que imaginaría sin salir de su sala de estar, la historia del Paulos que se convierte en astrólogo e inventa para su ciudad la impostura del cometa, o incluso toda la historia de la ciudad, incluida la instalación en la misma del joven. Sin duda hay suficientes elementos textuales que garantizan la pertinencia de esta lectura, así como la otra, según la cual Paulos se convierte «realmente» en astrólogo.

En el caso de que la aventura del Paulos astrólogo haya sido imaginada por el joven a su vuelta a la ciudad, no sólo momentos como los del unicornio o los encuentros con los reyes, sino casi toda la novela se resumiría a un pseudotiempo que tendría su correlato en el que reconoce el lector extratextual al enfrentarse con el texto.

Partiendo de esta interpretación, Antonio Gil González (2003: 86-87) reconoce una estructura similar en *La saga/fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester. Estas son las tres premisas en las que se basa su análisis de la novela:

«Primero, que en la novela no pasa nada en ningún momento. Se nos cuenta un sinnúmero de cosas, sí, pero no acontece absolutamente ninguna de ellas (me refiero, claro está, a que no acontecen ni siquiera en el interior referencial de la historia). Segundo, que esa *vacuidad* se enmascara con una apariencia de temporalidad sistemática, vertiginosa y desordenada [...] En tercer lugar, que la novela toda es un monólogo interior que no trasciende, por tanto, la conciencia del personaje de Bastida, que es, como sabemos el narrador. Y que además tal discurso de conciencia no se refiere en todo caso a la de Bastida como personaje del relato, sino precisamente a la de Bastida como narrador y responsable del mismo»²³⁰

²³⁰ Sin duda lo que dice acerca de esta novela podría aplicarse, con ligerísimas modificaciones a *Cometa*: «la diégesis básica queda reducida al mínimo. Un autor –el personaje con un mundo interior poblado de seres e historias-, deseoso de comunicarse, un lector ideal al que seducir –en este caso el de su única interlocutora, de cuya ayuda depende su subsistencia-, y el mínimo espacio que comparten, el dormitorio de la buhardilla, propicia metáfora para servir finalmente de escenario a la plena unión de ambos. /Todo lo demás irá surgiendo de la conciencia del narrador» Entre esas ligerísimas modificaciones se encontraría el lugar en el que el narrador se da a la fabulación, el dormitorio de Bastida se convierte en el salón de Paulos, y no deja de ser significativo, pues la plena unión de los amantes en la novela torrentina se ve sustituida por la separación en la cunqueiriana, que insiste de esa manera en la alienación del fabulador.

La conclusión parece lógica, partiendo de esa lectura, *La saga*, y *Cometa*, serían ejemplos de «reducción temporal como los analizados por Darío Villanueva en su libro *Estructura y tiempo reducido en la novela* de 1977» aunque, Gil González lo reconoce, «en un sentido muy diferente, y con un ropaje formal también muy distinto» (GIL GONZÁLEZ 2003: 99)²³¹. Nosotros estamos de acuerdo con el crítico y teórico, reiterando que si hay algo que nos interesa resaltar es la convivencia de diferentes lecturas posibles.

3.3. El cometa, metáfora de la literatura

La disertación de Botelus, el cura que leía etrusco que aparece en *Fanto*, considera al rayo y al cometa de la misma familia²³²; esta disertación pretende probar «que era fábula eso de la condición salutífera de los vinos del año del cometa» (*Fanto*: 139). El motivo del vino relacionado con el esperado fenómeno astrológico aparece también en *Cometa*, se señala así una nueva coincidencia intertextual entre ambas novelas, en la ciudad de Paulos, sin embargo, sí hay transformación de los vinos por el paso del cometa, aunque el recuerdo de la «malicia comercial» de los vendedores (*Cometa*: 95) nos hace desconfiar, ¿hemos de activar nuestro conocimiento macrotextual de las novelas cunqueirianas, recordar la disertación de Botelus y llegar a la conclusión de que lo que ocurre en Lucerna es una superchería?:

«-¡Estos vinos no están en su cadencia natural! –sentenció [el catador oficial].
-¿El cometa? –inquiría ansioso el Pelado.
-¡Más que posible!
El Pelado se frotaba las manos. Pidió a los cónsules que le sellaran las pipas, y despachaba de la abillada a vasitos, incluso a la más antigua clientela [...]» (*Cometa*: 97, en cursiva en el texto)

En cualquier caso la mejoría del vino es sólo una señal, que se unirá a las que luego encontrará Paulos, del paso del cometa²³³. El cometa de *Cometa* es, como el rayo de

²³¹ ¿Contempla también esta lectura Elena Quiroga cuando, tras referirse al monólogo del personaje que cierra la primera parte de la novela, dice: «comienza la narración que devanará ante María o para María –para nosotros y ante nosotros, o ante quienes le escuchan, incluidos los cuatro reyes que reúne en este libro final- e infunde su propio personaje a la fábula: nos identificamos con él» (QUIROGA: 104).

²³² Los puntos que piensa tratar en la introducción de su trabajo son: «incomparable belleza del arco iris postdiluvial, los cometas en la vida de Alejandro, y los fulguradores o intérpretes del rayo» (*Fanto*: 143). Aunque los cometas constituyen el tema central de la disertación, poco se nos dice en el texto dedicado al clérigo acerca de ellos, parece tratarse de una excusa cualquiera para que aquél exponga sus méritos oratorios, sabemos que le interesan los «cometas rojizos», «la naturaleza aurífera de la cola del cometa» o «la densidad acuática de los cometas» (*Fanto*: 138).

²³³ Desde la primera referencia al cometa, bien entrada la novela, se mencionan «las preferencias y oposiciones del cometa, tanto en lo que se refería a cosechas y calidad de vino como a prodigios y monstruos, sequía y pedrisco, invasiones de bárbaros, apariciones de antiguos, pestes posibles, preñeces autónomas, y demás trastornos y teratologías [...]» -En este año del cometa es muy favorable para el cuerpo el ejercicio venéreo [...] [...] había que estar atentos a nacimientos extraños, como corderos con dos cabezas, niño matemático, terneros con cinco patas, y aparición de animales exóticos en los bosques, no escapados de circos alemanes. (89-90). «De aquí en

Fanto, un fenómeno que transforma cuanto encuentra a su paso, y es en este aspecto en el que hemos de fijarnos para comprender su significado metaficcional.

En la última novela el cometa reclama para sí el protagonismo que en *Fanto* le había robado el condottiero, presentado por el texto como su criatura, ya que gran parte de su trayectoria parece decidida por el rayo: «Las estrellas y el rayo le conceden fortuna militar» (*Fanto* 17), anuncia uno de los personajes presentes en su nacimiento; y nos dice el narrador que «algo de la naturaleza huidiza del rayo había quedado en él» (*Fanto*: 18).

Ya de recién nacido había sido marcado de manera indeleble por el paso del rayo: «el pelo negro que mostraba al salir al mundo, se le había vuelto sobredorado. El niño olía a como cuando se quema laurel para ahumar embutido, y el propio rayo le había atado el cordón umbilical» (17). Reconocemos en el rayo fantiano la misma función «transmutadora» que encontraremos en *Cometa* -«¡Los cometas patrocinan las transmutaciones, lo que se sabe desde Cleopatra a Paracelso y el conde Bálsamo!», dice Paulos al padre de María (107)- que nos permitirá afirmar que en esta novela el cometa puede ser entendido como imagen de la misma literatura. El significado metaficcional nos parece el principal, ya que todos los motivos convergen en él, lo cual no quiere decir que consideremos carente de validez la lectura que hace Sofía Pérez-Bustamante:

«Toda la peripecia de Paulos se simboliza en la imagen del cometa, tradicional presagio de calamidades y en Galicia concretamente de guerra [...] que es lo que Paulos elige. Un cometa anunció la muerte de Julio César, una de las claves imaginativas de Paulos. El destino simbolizado en el cometa nos remite al símbolo del rayo en *Fanto* y *Orestes*». (222)²³⁴

adelante comenazaron a aparecer otros signos, y la gente, casi sin darse cuenta, se adentraba en un clima de expectativas. El capitán discutía con el canónigo magistral./ -¡Atengámonos a don Ambrosio Paré! Pinte usted en el vientre de su señora esposa una espiral, para facilitar la salida del fruto./ -¡Primeriza a los cincuenta! -subrayaba el capitán, meneando la cabeza.

-Es que el fruto puede nacer con cuernos, o con maza y piloso por el vientre, tanto que el pelo le cubra las partes [...]/ ¡Los cometas son imprevisibles! ¡Lo mismo sale una bola de sebo, parlante, como en Bohemia de una campensina, el año de sesenta y dos! [...]/ Un día de agosto a las tres de la tarde, comenzó a llover, y las gotas de agua, no bien llegaban al suelo, rebotaban como pelota y volvían al aire, a la altura de los tejados [...]. (96-97). En cursiva en el original.

²³⁴ De la misma manera creemos que la interpretación que Pérez-Bustamante hace de las señales tienen una justificación en el texto, en cualquier caso no contradicen una lectura metaficcional, que más bien parecen sugerir: «El primer signo es la aparición de los visitantes de la tarde que enloquecen a los hombres y a las bestias [...] son como vampiros que contagian sus sueños a los otros y los llevan a la perdición, a la locura [...] este primer signo del año del cometa se puede interpretar como presagio de autodestrucción debida a las fuerzas más oscuras y primordiales del inconsciente, un inconsciente dividido que el héroe intuye como peligro mortal./ El segundo signo es el del río que vuelve durante un fugacísimo instante a su fuente [...] Este signo del cometa nos remite al proceso de creación-destrucción continuamente repetido./ El tercer y último signo [...] simboliza la pureza obrante, la sublimación milagrosa de la vida carnal y una fuerza sobrenatural que emana de lo que es puro [...] y en el texto se presenta como símbolo del alma de Paulos. El significado de la escena de la rendición del unicornio a la dama es ambiguo: puede significar la Edad de Oro o la destrucción del universo» (226-27).

La lectura metaficcional podría partir de la misma frase: «Toda la peripecia de Paulos se simboliza en la imagen del cometa», consideramos al cometa como metáfora de la propia literatura, por eso no es grave si le roba la portada, al figurar en el título, al gran protagonista, a Paulos. Ya hemos visto que el astrólogo se presenta como clara imagen del autor y del lector, su capacidad fabuladora da vida a criaturas que elaboran a su vez sin cesar imágenes del propio texto, ¿qué viene a ser pues Paulos más que pura literatura? Pero ahora nos interesa el cometa. En su significado metaficcional incide el hecho de que haya creado el tenso clima de expectativas en el que se ve inmersa la ciudad esperando su llegada, un clima de expectativas que se corresponde con el que invade en ese momento al lector de la novela cunqueiriana, ansioso de ver llegar al tan anunciado.

Además de la mejoría del vino hay otras «señales más secretas» del cometa (111) que son encargados de recoger los «señores astrólogos patentados», entre los que se cuenta Paulos. Tres son las pruebas, producto de su imaginación, que Paulos presentará ante los cónsules: la aparición de los visitantes de la tarde, la vuelta del río a su desembocadura y la presencia del unicornio.

Los visitantes de la tarde

La lectura metaficcional de los visitantes de la tarde, como otros muchos elementos en el texto, parece tan evidente que cuesta llamarla metafórica. Esos personajes que, a través de la palabra, hacen aparecer ante los ojos de sus destinatarios una realidad diferente a la primera, que se ve así transformada, representan la esencia misma de la literatura:

«Te hablan con su voz musical y amistosa, y si cuando los ves silenciosos caminantes no te sorprende su belleza, conforme te van hablando ves desnudarse en sus rostros una insólita hermosura turbadora, luminosa. Sus palabras se instalan en ti como en su casa, y deseas de pronto todo lo que ellos desean.»
(123)

Son los «enloquecedores», cercanos en su proceder, así lo reconoce el texto, a la sirena, figura tan querida de la literatura cunqueiriana²³⁵, y que en el momento de

²³⁵ En la primera novela una sirena es incluso protagonista de uno de los «casos» que ha de solucionar Merlín: «una sirena griega, de nombre doña Teodora, a quien le muriera un vizconde portugués que tenía por amigo, y con el dolor quería pasarse a un monasterio que estas féminas tienen sumergido en la laguna de Lucerna, y venía para que mi amo le echase las proclamas en el Tribunal de la Puente Matilde de la ciudad de Ruan, que es el que rige en los pleitos de *estas anabolenas*, y le tiñese las escamas de la cola de luto doble» (*Merlín*: 98, el subrayado es nuestro), no será doña Teodora la única sirena que aparezca en *Merlín*, las sirenas son «hermosos engaños» (*Merlín*: 101), que nos recuerdan a las «mentiras» de los narradores cunqueirianos, y representan una conexión entre erotismo y ficción que ya hemos señalado como evidente. Es fácil reconocer la figura clásica, a las sirenas que «ejercían una tan poderosa atracción sobre los marinos, que éstos no podían evitar que sus navíos se estrellasen contra las rocas» (FALCÓN MARTÍNEZ 1999: 547). Es cierto que en las últimas novelas estas sirenas parecen ya no ser lo que eran, en *Orestes* encontramos unas sirenas que «son silenciosas, y andan tristes, sombras somnolientas» (118), en *Cometa* aparece una sirena sin lengua (129), pero no olvidemos que la novela comienza bajo su signo, en el primer prólogo Paulos regresa del laberinto, en el que hay un pozo «en el que canta una sirena» (19), que

esta exposición por parte del astrólogo está presente en el decorado: «Las cuatro velas del candelabro, cuyos brazos figuraban sirenas, iluminaban la escena» (120)²³⁶.

El episodio de la taberna y la mendiga (124-125), es un perfecto ejemplo de cómo esa especie de encantadores de la palabra transforman la realidad para sus oyentes²³⁷. El término de ficción, para referirse a la nueva realidad que crea el visitante de la tarde, aparece en el texto: «El visitante de la tarde se dirigió hacia la puerta, y cruzando las manos en el aire, *deshizo la ficción*» (125, el subrayado es nuestro). Y ante esa ficción, como cada vez que se propone una en el texto, tenemos ejemplos de diferentes actitudes, distinguimos ahora entre:

-la actitud del astrólogo, consciente de las dos realidades que se cruzan en ese momento:

«La mendiga, al fin, se había transformado en la baronesa de Lagunamare. La contemplé a sabor, pero desde donde yo estaba veía a la vez a la baronesa de Lagunamare como una lámina de oro, y por detrás la mendiga, desgredada, babándose vinosa, levantando las faldas, mostrando las flacas piernas cubiertas de hiedras.» (125)

-la actitud del recaudador, totalmente inmerso en la ficción que crea el visitante de la tarde, hasta confundirla con su propia realidad:

«Y cuando éste [el visitante de la tarde] dijo del abrazo del paje de redes a la dorada viuda, el recaudador de foros avanzó hacia la visión, desnudándose, tan rápidamente que sospecho que lo desvistió el visitante de la tarde de palabra, y abrazó él, y besó, acarició, y entró en ella como el rayó, a la baronesa de Lagunamare de Sicilia, que se dejaba en un suelo que apareció cubierto de rosas.» (125)

Por eso la decepción es enorme cuando el visitante de la tarde deshace la ficción y el recaudador se da cuenta de su error:

«El recaudador ahora veía que abrazaba a la vieja mendiga. Se desprendió sorprendido del abrazo, se levantó asqueado, gritó,

lleva a la muerte a sus enamorados (120). Paulos se libra del trágico final en esta ocasión, pero el significado de esta figura mitológica parece anunciar el que será su destino. Acabamos de ver, además, que convertidas en verdaderos símbolos de la poética cunqueiriana, decoran el salón de Paulos, en el que se encuentran también el muy especial reloj de Fagildo y el espejo, ambos objetos igualmente significativos.

²³⁶ Los cónsules piensan en Ulises y en su encuentro con las sirenas para buscar soluciones con vistas a la llegada de los temidos visitantes: « ¡Todos deben meterse algodones en los oídos para no escucharles sus cantos!/- ¡También vale la cera! ¡Acuérdense de Ulises![...]/ -¿Qué se sabe por aquí de sirenas? ¡Usted citó a Ulises, general!» (129) Y así continúan, elucidando el problema, tras haberlo identificado con la figura mitológica.

²³⁷ También aquí queda bien claro que el único medio del que se sirven es la palabra: «*Las palabras iban diciendo* cómo la baronesa se desnudaba, y nos las devolvía, como espejo, la figura de la mendiga» (124-125, el subrayado es nuestro.).

sollozó, recogió de encima del mostrador el cuchillo de cortar las magras de jamón serrano, y salió, desnudo como su madre lo pariera, en busca del que lo burlara, hombre sin sombra, pasajero enloquecedor de humanos y bestias en el año del cometa.» (125)²³⁸

Todavía podemos distinguir una tercera actitud ante la realidad paralela que crean los visitantes de la tarde. Paulos nos cuenta la aparición de la Dama del Lago, a su inicial y total adhesión sigue la necesaria distancia:

«Tranquilo, con voz grave, como la que manda poner en los pésames el Secretario de la Buena Educación, le pregunté: «¿Por qué has resucitado?». Sollozando, se deshizo al instante en un puñado de agua, que cayó al suelo. En el charco, se debatía el pez rojo. Un pez de verdad, uno de los peces rojos del lago. Este pez me salvó, me dio la nota real de la situación, fue una realidad que impidió que yo aceptase la realidad de ella, que estaba tomando cuerpo ante mis ojos.» (127)

El río

La segunda señal se refiere al río: «¡El río vuelve a la fuente natal desde su desembocadura!» (131). En este caso asumimos que nuestra lectura puede ser considerada metafórica y tal vez estar influida por la cantidad de imágenes de claro contenido metaficcional que pueblan la novela. Entendemos la vuelta del río a su cauce como imagen de la circularidad tantas veces reivindicada por el texto, desde su comienzo-final, pasando por la involución que hemos señalado en el recorrido del personaje y la «resurrección», motivo presente en los prólogos en la figura de Paulos, pero también durante la novela, encarnado sobre todo en la figura de César y, de manera más puntual y anecdótica, referido a otros personajes, como hemos ido señalando a lo largo de nuestro trabajo.

En cualquier caso la exposición de la prueba introduce de nuevo el debate sobre el tipo de realidad y la importancia de la interpretación, elementos fundamentales en cualquier debate sobre metaficción. Señalemos por último que se considera la posibilidad que se trate de un sueño, el cual se encuentra siempre en clara conexión con la imaginación y con la fabulación:

«Podemos razonar juntos, señorías. Puedo admitir que yo, en la fuente, en la medianoche, la luna llena, no haya visto, literalmente visto, la vuelta del río a su cuna. Pude, simplemente, haberlo soñado, pero en el momento mismo en que mi sueño es interpretado en relación con la proximidad probada científicamente por los astrónomos de la aparición del cometa, se crea una realidad indudable, de la que deducimos agujeros.» (133)

²³⁸ Más adelante Paulos identificará la ilusión creada por el visitante de la tarde con el juego, lo cual insiste en el significado metaficcional del episodio: «Quizá ni siquiera pretendiese jugar conmigo como hizo en «Los Dos Cisnes» el otro visitante con el recaudador» (127).

El unicornio

Son éstas también cuestiones que encontramos reflejadas en la exposición de la tercera prueba: el unicornio, de cuya importancia en el texto ya nos hemos ocupado con anterioridad, nos limitaremos entonces a enumerar los aspectos de claro contenido metaficcional presentes en el episodio en el que aparece:

- la presencia del sueño²³⁹
- la discusión sobre el estatuto de la realidad que éste instaura²⁴⁰
- y la importancia de la interpretación, que se presenta como algo ambiguo, al igual que sucede con muchos tipos de texto, entre ellos el nuestro²⁴¹

La búsqueda de una interpretación adecuada de esa prueba pone en evidencia el proceso de invención del personaje, alrededor del cual se articula toda la novela:

«Paulos había solicitado del Consulado un plazo de una semana para la inquisición de la señal del unicornio. Aborrecía los libros en los que podía encontrar alguna noticia, y tumbado horas y horas en la cama, se preguntaba qué significado tenía todo aquello, aparte del personal y espiritual [...] Sería, pues, dentro de él mismo, de sus apetitos y de sus sueños, de su apetito de soñar, donde Paulos debía hallar las respuestas.» (158)

Ningún título es arbitrario, el de la última novela de Cunqueiro es toda una declaración de intenciones. Desde la portada del libro se anuncia la entronización de la ficción que supone El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes. El mindoniense opta por disimular el nombre del protagonista-creador en el texto en el que nos ofrece su particular muerte del autor, al tiempo que proclama la vigencia de los mundos por él creados.

²³⁹ «Y apoyando la cabeza en el regazo, cerró los ojos, y se durmió. La virgen cruzó los brazos sobre el cuello del cévido, y se durmió a su vez. Como es sabido, ambos tienen el mismo sueño, con la diferencia de que la virgen se ve en él en figura de ciervo, y el unicornio se ve en figura humana. Se encuentran bebiendo a un tiempo en el remanso de un río, y las imágenes de ambos, reflejadas en el agua gracias a la luz propicia del menguante, se unen en una sola. En este momento, se acaba el sueño, y ambos despiertan a la vez.» (146)

Nos atrevemos sólo a incluir en nota a pie de página la lectura metafórica del unicornio y la niña como representantes de los dos participantes en el acto comunicativo. En su encuentro se produce el sueño, que crea una realidad paralela que ya hemos identificado con la ficción, la relación de intercambio y la unión de enunciador y enunciatario para formar el sujeto de la enunciación. Conviene incluso que la unión se produzca en el momento en que la experiencia está próxima a terminar, de la misma manera no podemos establecer una imagen coherente del sujeto de la enunciación hasta que el texto llega a su final. Somos conscientes de que en este caso nuestra lectura sí es arriesgada.

²⁴⁰ «¿Vamos a negar la existencia del unicornio porque lo más del tiempo sea animal invisible, oculto como un sueño? Por ese camino llegaríamos a negar la existencia del alma humana. ¡Invisibilidad no quiere decir irrealidad!» (139).

²⁴¹ «¡Hermosísima escena! Pero, ¿cuál es el significado? ¿Seré capaz de interpretar esta visita del unicornio? ¿Pende el destino de la ciudad de mi interpretación? ¿Estoy ante la señal de un tiempo pacífico y humanísimo, oloroso como una manzana, o lo que veo es al unicornio refugiarse en el regazo irreprochable de la virgen, huyendo de la destrucción del universo?» (137).

Cerramos con estas páginas nuestro estudio de la novela, y de la misma manera con la que empezamos, afirmando que todo remite a la propia literatura. Repetimos que no pretendemos afirmar que se trate de un texto de claro contenido alegórico, nos hemos decidido por la lectura que consideramos más evidente en el texto, eso sí: sin negar otras posibles.

CONCLUSIÓN

Empezábamos nuestro trabajo haciendo referencia a la negligencia con la que la historia de la literatura española ha tratado a Álvaro Cunqueiro, así como a la voluntad de la crítica cunqueiriana por construir de él la imagen de un escritor al margen de épocas y contextos literarios. Sin querer encasillar al autor, nos ha interesado mostrar cómo están presentes en su novelística rasgos que coinciden con los que se reconocen como característicos de un tipo de novela experimental cultivada en España entre las décadas de los sesenta y setenta y marcada por su carácter autorreflexivo, el mismo que pretendíamos evidenciar privilegiando el contenido metaficcional de su última novela, *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*.

La gran aventura que narra la novela cunqueiriana es la aventura del contar, nos ha interesado por ello estudiar de qué manera se conjugan en el texto las voces (no tantas en *Cometa* como en otras novelas) que compiten por narrar historias. La novela hace gala de su autorreferencialidad desde los primeros fragmentos de paratexto, el desparpajo con el que la voz autorial reconoce sus inseguridades es al fin la mejor reivindicación de su control sobre el texto.

La que cierra el ciclo novelístico del mindoniense, es una de las novelas menos fragmentadas, comienza sin embargo con dos prólogos que suponen el desvelamiento al lector de las dudas que son inherentes a todo proceso creativo. Nos hemos detenido en esos crípticos textos, que comienzan con la muerte del protagonista de la novela, de modo que ésta será una gran analepsis, que no se cerrará hasta la última página, con respecto a ellos. Hemos reflexionado acerca de la función de esos prólogos, así como sobre la red de imágenes de claro contenido metaficcional que los pueblan y hemos mostrado su carácter de prólogos-epílogo, ya que si bien anuncian el tono de las páginas que seguirán, esbozando temas que serán fundamentales, también garantizan la ilusión de eternidad textual. Por su propia opacidad y por su carácter proléptico con respecto al cuerpo de la novela, necesariamente el lector volverá a ellos, completando la circularidad y disfrutando entonces de la facultad de descodificar aquellas páginas que tan enigmáticas resultaron en una primera lectura.

Paulos, el protagonista de *Cometa*, resulta «más protagonista» que ninguno de los anteriores de las otras novelas de Cunqueiro. El análisis del narrador extradiegético nos ha permitido poner en evidencia las técnicas que contribuyen a reforzar su omnipresencia en el texto y que muestran la virtuosidad del autor gallego en su manejo. La narración se realiza en ocasiones desde un nivel seudodiegético que da vida ante los ojos del lector a las fabulaciones de Paulos, creando de ese modo la ilusión de que el personaje se confunde con la instancia fabuladora de la novela que estamos leyendo. La predominancia de la focalización interna se manifiesta en el frecuente recurso al estilo indirecto libre, que reúne las voces del narrador y del

personaje; el resultado será la impresión de oírlo continuamente, incluso en aquellos momentos en que no es el responsable directo de la narración.

Cometa proclama su condición de artificio desde los niveles narrativo y enunciativo, pero también desde el diegético, que se convierte en un verdadero reino de la *mise en abyme*, lo que permite a la reflexión metaficcional alejarse de la argumentación y la digresión. Desde un principio la historia puede ser entendida como una poética figurativizada. Los personajes reclaman de modo tan evidente sus papeles de narrador, narratario, creador, lector, que apenas puede considerarse metafórica nuestra interpretación.

Comienza la novela respondiendo al modelo de «*Bildungsroman* de la narración» que Antonio Gil González (2001) había descrito para *Ulises*. Asistimos a la formación como narrador de un personaje que sublima en sus historias su deseo de ser héroe, hasta que se decida a pasar a la acción y salvar a su ciudad. Veremos entonces cómo cambia su relación con la palabra, ésta abandona su placentera gratuidad para adquirir una funcionalidad esencial, síntoma de la renuncia por parte del personaje a un sentido lúdico que se revelará vital.

Con Paulos, Cunqueiro nos ofrece uno de sus más eficaces narradores (al menos al comienzo de su trayectoria), heredero de los muchos buenos contadores que han pasado por las páginas de las novelas, pero, sobre todo, el más conseguido retrato del creador de toda su narrativa. Son numerosas las escenas que nos muestran al personaje en pleno proceso creativo, dentro del cual la soledad y la melancolía, temidas y buscadas, se revelan como inevitables compañeras de la creación, adquiriendo ésta una dimensión existencial al conllevar una verdadera crisis identitaria. Las dudas que acompañan al proceso creativo se representan a través de un desdoblamiento del personaje que habían anunciado ya los dos prólogos y que adquiere su forma más elaborada en la figura del soñador contrario.

Paulos sufre la más dura sanción que impone el ciclo novelístico a sus protagonistas. Nos han interesado las causas del «fracaso» del personaje cunqueiriano. El texto denuncia desde su comienzo la contaminación del sueño, sinónimo en la poética cunqueriana de fabulación, y que se halla cada vez más próximo de un materialismo negativamente valorizado. Es por otra parte llamativa la impasibilidad de Paulos, incapaz de mostrar un verdadero afecto o interés por los otros, encerrado cada vez más en sí mismo. El erotismo termina adquiriendo una dimensión metaficcional, representando la incapacidad comunicativa del personaje, obsesionado por conquistar un control imposible. Si son éstos aspectos que justifican el desenlace, también revelan características del creador. Paradójica tenía que ser la representación de una figura que muestra hasta qué punto son complementarias destrucción y creación.

El astrólogo de Lucerna concentra la representación de todos los participantes en el acto comunicativo en que consiste al fin la literatura: narrador, creador, su progresivo aislamiento lo convierte además en receptor de sus propias historias y en imagen del lector. *Cometa* tematiza de esa manera la proximidad entre las diferentes instancias de la comunicación, difíciles de separar en todo texto, en el que las estrategias de manipulación puestas en funcionamiento por el enunciadore se

confunden con la construcción de su enunciatario. Al llevar al extremo esa concentración de papeles y al resaltar la alienación de su criatura, el mindoniense la convierte al mismo tiempo en imagen de un texto excesivamente volcado hacia sí mismo, que ha llegado al límite de su autorreflexión y pone en grave riesgo la eficacia de su función comunicativa.

Paulos no es la única imagen de lector que nos ofrece la novela. Reconocemos en *Cometa*, en función de su actitud ante la ficción, antilectores, lectores inocentes y sólo un lector ideal: María, quien hace gala de la justa combinación entre identificación y distancia crítica, esta última impide la alienación del personaje, mientras que la primera es fundamental para que la lectura conserve su carácter de experiencia vivencial. La importancia que el texto concede a este tipo de lectura se halla metafóricamente representada en la indulgencia que la novela muestra hacia la gran cantidad de lectores inocentes que se pasean por sus páginas. Se perdona más generosamente la excesiva identificación que la excesiva distancia. Paulos seguirá, por su parte, caracterizándose por su carácter paradójico, al conseguir la imposible combinación entre excesiva identificación y excesiva distancia, ya que si termina por no ser capaz de distinguir entre el mundo de sus fantasías y el de su realidad referencial, nunca se abandona: se observa, se analiza, el exceso de reflexión tiene su parte de responsabilidad en el final del personaje.

Nuestra lectura se aleja de aquéllas que resaltan el carácter apocalíptico de la última novela cunqueiriana. Los valores representados por el protagonista son cuestionados por la terrible sanción que éste recibe, y contrarrestados por los que encarnan otros personajes, verdaderos portavoces autoriales de la novela, así como por la ambigüedad diegética del texto. Son muchos los momentos en los que se favorece la confusión, resultando difícil situarse con respecto a las coordenadas más elementales dentro del espacio y el tiempo. El efecto de realidad que impregna muchas de las fabulaciones de Paulos contribuye a instalar al lector en la duda permanente. Si las escenas que representan las imaginaciones del personaje, resultan tan «reales» como las otras, ¿por qué no serían éstas igualmente imaginarias? La ambigüedad del texto va hasta proponernos, simultáneamente, al menos dos diégesis construidas a partir de idéntico material:

1. *Cometa* es la historia de un joven soñador que pasa sus días (y sus noches) imaginando aventuras que contará después a su amada, María. Un día decide pasar a la acción, accede al puesto de astrólogo oficial, desde el cual pretende salvar a su ciudad de un peligro que él mismo ha imaginado. Termina la aventura con su muerte, la cual lo alcanza en el instante de máxima confusión, cuando es ya incapaz de distinguir qué pertenece a sus sueños y qué pertenece a la realidad. María sufre la muerte de su amado.
2. *Cometa* es la historia de un joven soñador, que pasa sus días (y sus noches) imaginando aventuras que contará después a su amada, María. Una de estas aventuras cobra mayor importancia en el texto, la que lo convierte a él mismo en astrólogo-héroe que pretende salvar a su ciudad de un peligro que sólo existe en su imaginación y que culminará con su muerte. Podemos suponer que, instalado confortablemente en el salón de su domicilio, la velada que sigue a la narración de su muerte, será también la que marque el

comienzo de nuevas aventuras. María lo ama, disfruta de sus relatos y le sigue preparando tazones de leche.

Lejos del nihilismo que en ocasiones se ha reconocido en esta última novela cunqueiriana, *Cometa* proclama la necesidad de la ficción y del ludismo. Paulos muere precisamente porque ha renunciado a ambos. En su mundo ya no existe la ficción porque todo lo es, las reglas que rigen la sociedad de la ciudad del astrólogo se asemejan a las de los sueños, cuya institucionalización no lleva a la libertad sino a la alienación. Ambas, institucionalización y alienación proscriben el ludismo, que encuentra sin embargo un excelente portavoz en la novela en el personaje de Míster Grig, el inglés de los puzzles, quien será además el que más claramente exprese esa autoconciencia del personaje que nunca falta en una obra metaficcional. Hemos esperado hasta las últimas páginas de nuestro trabajo para ocuparnos de ese personaje, nos interesaba cerrar nuestro estudio recordando algunos de los valores entronizados finalmente por el texto, y volviendo al terreno de lo propiamente literario, después de haber explorado otros aspectos de la novela.

Nuestra incursión en los terrenos de la Historia y del Mito tenía como finalidad mostrar el carácter plurisignificativo del texto cunqueiriano, y cómo las diferentes posibles lecturas no son excluyentes sino complementarias. Podíamos igualmente, de esa manera, estudiar uno de los que consideramos más importantes temas en la obra del mindoniense: el del tiempo. Representan asimismo Mito e Historia diferentes maneras de concebir la realidad y el conocimiento de la misma. Hemos mostrado en nuestro texto cómo, al cuestionarse ambas posibilidades, se hace todavía más evidente la validez de un camino poético que ofrece incluso la posibilidad de vencer al gran enemigo, el trascurso temporal.

El tratamiento de esos dos puntos nos ha permitido insistir en el análisis de la conflictiva relación entre «realidad» y ficción, algo que habíamos adelantado al estudiar al personaje entendido como imagen del lector. Se plantea la tan posmodernista cuestión de la ficcionalidad de la realidad. Difícil para Paulos, para los cónsules, para todos los habitantes de su ciudad, saber qué es realidad y qué es ficción, difícil también para el lector. Fiel a la ambigüedad esencial del texto, que no teme rozar la paradoja, *Cometa* constata la inconsistencia de la realidad, su proximidad a la ficción, al tiempo que enuncia la absoluta necesidad de mantener una oposición ficción/realidad, algo nada sencillo, desde luego.

También relaciona a nuestro autor con el posmodernismo al considerarlo, siguiendo a Rexina Rodríguez Vega (1997), como representante de una estética de la recreación. Cunqueiro utiliza el esquema mítico como también utiliza códigos, pertenecientes al género histórico, incluso en ocasiones historiográfico, y a distintos géneros, literarios o no. Ya avanzábamos en otro momento que no era nuestra intención fijar la imagen de un Cunqueiro escritor posmodernista, que, creemos, resultaría falsa. Insistimos en decir que Cunqueiro es un autor modernista, vanguardista y posmodernista, y no agotaríamos ahí los determinativos que podrían aplicarse a un escritor que ha atravesado el siglo XX dejándose felizmente contaminar por las preocupaciones y por la estética de su tiempo, que ha sabido reflejar en su obra adaptándolas a un estilo tan personal. Si nos ha preocupado más poner de manifiesto las características que justifican la aplicación del último de los

tres adjetivos ha sido porque nos interesaba mostrar aspectos que el autor comparte con su más estricta contemporaneidad, y que lo alejan de esa imagen de escritor arcaizante que él mismo, hay que admitirlo, contribuyó a difundir y en la que ya se ha insistido en demasía.

Desde el comienzo de nuestro trabajo hemos querido señalar que *Cometa* recoge preocupaciones presentes en el ciclo novelístico cunqueiriano desde su texto inaugural, *Merlín*. Hemos ido viendo cómo en las diferentes novelas se plantean temas, se gestan formas, que terminarán encontrando su justa síntesis en *Cometa*. Nos hemos detenido más particularmente en algunas de las novelas, más bien en algunos de los personajes: Sinbad, el primer creador y primera imagen convincente de lector; Fanto y Orestes, dos personajes escindidos en los que el tema identitario se muestra tan importante como en Paulos, las grandes diferencias en el tratamiento del mismo en las tres novelas nos ha ayudado a comprender mejor su realización en *Cometa*. Las referencias a la primera novela han sido continuas, resulta extremadamente interesante constatar de qué manera encontramos en ella motivos que se convertirán en constantes en todo el ciclo novelístico y que tendrán su última aparición en *Cometa*. Con Ulises, el narrador por excelencia, forzosamente teníamos que poner en relación a Paulos. *Sochantre* aparece de manera más puntual en nuestro trabajo, muestra de la particularidad de este texto con respecto al ciclo del que forma parte.

No sabemos qué novela hubiera escrito el autor después de *Cometa*, singular inmolación del novelista que proclama, paradójicamente, todo su poder. Nunca la autorreflexividad del texto había sido tan extrema, la metáfora del espejo se le aplica pues fácilmente. Nos hallamos ante un texto en el que todo es reflejo, de sí mismo y de las otras novelas cunqueirianas. En su última novela Cunqueiro cuestiona sin miedo principios fundamentales de su poética, como la hipercodificación textual y la distancia reflexiva, para mejor sentar las bases de la misma: el ludismo y la ficción. Terminamos nuestro análisis dedicando unas páginas al gran símbolo que preside la novela: el cometa, metáfora de la propia literatura, la verdadera protagonista del texto.

Reiteramos al clausurar este trabajo nuestra sensación de haber dejado muchos caminos por explorar y muchas preguntas por contestar. Declinamos parte de la responsabilidad apelando a esa ambigüedad y a esa riqueza propias de la obra cunqueiriana, de la cual hemos ofrecido una de las muchas posibles lecturas que contiene. Su innegable condición de *obra abierta*, nos otorga una relativa libertad que no pensamos haber excedido, dada la facilidad, y la coherencia, con la que el texto se ha plegado a nuestra interpretación.

Cometa es a la novela cunqueiriana lo que el *Quijote* a los libros de caballerías: culminación, parodia y punto final. Tiene además en común con el inmortal libro, el agradecer al fin el paso del tiempo, siempre tema y temor de cada una de las novelas cunqueirianas. Es él el que va permitiendo a las sucesivas generaciones de lectores ampliar, matizar, profundizar en el sentido de una obra que se revela inagotable.

BIBLIOGRAFÍA²⁴²

1. BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE ÁLVARO CUNQUEIRO

- AA.VV. (1981): *Grial* 72, número dedicado íntegramente a la memoria de Álvaro Cunqueiro.
- (1982): *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicacións da Universidade.
- (1984): *A Nosa Terra 2: O mundo de Cunqueiro*, monográfico dedicado al autor.
- (1990): *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*. «Álvaro Cunqueiro». Número 241, pp. 6-58.
- (1991a): *Álvaro Cunqueiro. Catálogo da Mostra bibliográfica organizada pola Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago*, Santiago de Compostela: Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela.
- (1991b): *Agália. Revista da Associação galega da língua* 25, número especial dedicado a Álvaro Cunqueiro.
- (1992): *Álvaro Cunqueiro. Monografías do Boletín Galego de Literatura* 1. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade.
- (1993): *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- (1994): *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 15 (Homenaje a Álvaro Cunqueiro).
- (2003): *Álvaro Cunqueiro 1911-1981*. Catálogo de la Exposición: del 22 de Abril al 1 de Junio de 2003. Sala Juana Mordó. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Pontevedra: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- (2003) *Nombres propios. Álvaro Cunqueiro*, monográfico dedicado al autor del Centro Virtual Cervantes. Disponible en línea:
<<http://cvc.cervantes.es/actcult/cunqueiro/default.htm>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.

²⁴² Sin pretender presentar una bibliografía exhaustiva, ésta sí es, sin embargo, más amplia que la que correspondería a la de las obras citadas. Aparecen en ella estudios sobre el Cunqueiro prosista, novelista pero también dramaturgo y poeta, ya he mencionado durante mi trabajo que la interrelación entre todos ellos es evidente y señala pistas para el investigador. Me interesa además, mostrar la variedad de los actuales acercamientos a la obra del mindoniense, y llamar la atención acerca del desarrollo de los estudios que se encuadran en la esfera de la literatura comparada, que vienen a mostrar que la obra de Cunqueiro es bien local pero igualmente bien universal. Indicaré, por último, que, en lo que concierne a los monográficos dedicados al autor, aparece la referencia general y solo en alguna ocasión y de modo adicional, en función de la relevancia que hayan tenido sus contenidos para la redacción de este trabajo, los artículos que los componen de modo individual.

- Alonso Montero, Xesús (1991): «Álvaro Cunqueiro y las divinas palabras», *Ínsula* 536, pp. 1-2.
- Alonso Montero, Xesús y Gemma Avenzoza i Vera (1998): «Dous poemas en catalán de Álvaro Cunqueiro», *Madrygal. Revista de estudos gallegos* 1, pp. 27-38. Disponible en versión electrónica: <http://revistas.ucm.es/fll/11389664/articulos/MADR9898110027A.PDF>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Álvarez, Marta (2005): «Álvaro Cunqueiro, el sueño de un historiador», *ARBA* 16, pp. 21-25.
- (2006): «Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester: una amistad gallega y literaria», *Hispanística XX* 23, pp. 335-351.
- (2006), «Modelos de lector en las novelas de Álvaro Cunqueiro», *ARBA* 17, pp. 13-24.
- (2008), «Los «Siete cuentos de otoño» de Álvaro Cunqueiro: la impensable contención de un gran fabulador», en Irene Andres Suárez y Antonio Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, pp. 317-330.
- (2009a), «De Lucerna a la Luna pasando por Castroforte: Álvaro Cunqueiro, Gonzalo Torrente Ballester y Philip K. Dick.», en prensa.
- (2009b), «Álvaro Cunqueiro y Manuel Mujica Láinez: duelo de *condottieri*», en prensa.
- Armesto Faginas, Xosé Francisco (1991): *Cunqueiro. Unha biografía*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Asís Garrote, María Dolores de (1990): «Tendencias literarias de la década: El triunfo de la fantasía. Álvaro Cunqueiro (Premio Nadal 1968, por *Un hombre que se parecía a Orestes*)», en María Dolores de Asís Garrote: *Última hora de la novela en España*, Madrid: EUEDEMA, pp. 101-105.
- Becerra Suárez, Carmen (2006): «El mito de Don Juan en la cultura y la literatura gallega», *Hispanística XX* 23, pp. 511-527.
- Beloso Gómez, Josefa (1999): «El donjuanismo en «El gallo de Portugal» de Álvaro Cunqueiro», en: Carmen Becerra Suárez (ed.), *Asedios ó conto*, Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 89-95.
- Blanco, Luisa (1990): *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- (1991): «Algunos problemas de la traducción de Merlín e familia de A. Cunqueiro», en *Verba. Anuario galego de filoloxia* 18, pp. 643-654.
- (1994): «La adjetivación en Álvaro Cunqueiro», en Pedro Peira et alii. (coords.): *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. 4, Madrid: Castalia, pp. 99-108.
- (1999): «Aproximación al Cunqueiro cuentista», en: Carmen Becerra Suárez (ed.), *Asedios ó conto*, Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 109-116.

- Bruno, Emiliano (2000): «Álvaro Cunqueiro: giornalismo e politica (1930-1940)», *Spagna contemporanea* 17, pp. 97-118.
- Cadaval, Quico (2004): *O Ano do Cometa de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais-Centro Dramático Galego.
- Carro, Xavier (2000): «A viaxe imaxinaria», en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Tomo II: Literatura, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 305-313.
- Casado Vegas, Alicia (1995): «Dos lecturas contemporáneas del mito de Tristán: Antonio Prieto y Álvaro Cunqueiro», *Dicenda* 13, pp. 295-302. Disponible en versión electrónica:
<<http://revistas.ucm.es/fil/02122952/articulos/DICE9595110295A.PDF>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Casares, Carlos (1991): «El hombre, esa hierba débil que sueña», en *Ínsula* 536, pp. 11-12.
- Castro, Antón (1988): «El universo prodigioso de Álvaro Cunqueiro», *Turia. Revista cultural* 10, pp. 43-52.
- Castro Buerger, Iago (2004): «Os alófonos fantásticos. Poemas desconocidos de Álvaro Cunqueiro», *Anuario de estudos literarios galegos* 2004, pp. 30-39.
- Cerdà, Jordi, Víctor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez Vega (eds., 2003), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*, A Coruña: Edicións do Castro.
- Closa Farrés, José (2000): «De Galicia a Avalon: La lectio galega de Merlín», en Isabel de Riquer, Elena Losada y Helena González (eds.): *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 286-290.
- Criado Martínez, Ninfa (2001): «Un prólogo para ser representado: «Juan, el buen conspirador» de Álvaro Cunqueiro», en *Voz y letra. Revista de literatura* 22, volumen 2, pp. 97-104.
- (2002): ««Rogelio en Finisterre»: un drama de Álvaro Cunqueiro», *Philologia hispanlensis* 1, pp. 85-93.
- (2003): «El discurso metatreatal de Álvaro Cunqueiro: análisis e interpretación de *El incierto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*», *Analecta malacitana* 2, pp. 589-607.
- (2004): *Álvaro Cunqueiro. El juego de la ficción dramática*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cruz Casado, Antonio (2006): «El mundo caballeresco medieval en algunas novelas españolas del siglo XX», *Mil seiscientos dieciséis. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 12, pp. 97-106.
- Cunqueiro, Álvaro (1966): *Las crónicas del sochantre*, Barcelona: Destino.²⁴³

²⁴³ Citado en este trabajo como *Sochantre*.

- (1974): *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Barcelona: Destino.²⁴⁴
- (1981): «A taberna da Galiana», *Grial* 72, pp. 83-84.
- (1983): *Obra en galego completa III. Semblanzas*, Vigo: Galaxia.
- (1988, ed. de César Antonio Molina): *Los otros caminos*, Barcelona: Tusquets.
- (1989): *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Barcelona: Destino.²⁴⁵
- (1990): *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona: Seix Barral.
- (1991a): *Las mocedades de Ulises*, Barcelona: Destino.²⁴⁶
- (1991b): *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, Barcelona: Destino.²⁴⁷
- (1991c): *Obra en galego completa I. Poesía. Teatro*, Vigo: Galaxia.
- (1991d): *Obra en galego completa II. Narrativa*, Vigo: Galaxia.
- (1991e): *Obra en galego completa IV. Ensaíos*, Vigo: Galaxia.
- (1991f, ed. de César Antonio Molina): *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona: Tusquets.
- (1991g): *Herba aquí ou acolá*, Vigo: Galaxia.
- (1994a): *Papeles que fueron vidas*, Barcelona: Tusquets.
- (1994b): *Tertulia de boticas y escuela de curanderos*, Barcelona: Destino.
- (1996a, ed. de César Antonio Molina): *Tesoros y otras magias*, Barcelona: Tusquets.
- (1996b, ed. de César Antonio Molina): *La bella del dragón. De amores, sabores y fornicios*, Barcelona: Tusquets.
- (1997): *Merlín y familia*, Barcelona: Destino.²⁴⁸
- (1997): *Tesouros novos e vellos*, Vigo: Galaxia.
- (1998, ed. de César Antonio Molina): *Fábulas y leyendas de la mar*, Barcelona: Tusquets.
- (1999): *La cocina cristiana de Occidente*, Barcelona: Tusquets.
- (2000): *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona: Destino.²⁴⁹
- (2006a): *Obras Literarias, I*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2006b): *Obras Literarias, II*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

²⁴⁴ Citado en este trabajo como *Cometa*.

²⁴⁵ Citado en este trabajo como *Sinbad*.

²⁴⁶ Citado en este trabajo como *Ulises*.

²⁴⁷ Citado en este trabajo como *Fanto*.

²⁴⁸ Citado en este trabajo como *Merlín*.

²⁴⁹ Citado en este trabajo como *Orestes*.

- (2007, ed. de María Liñeira): *El laberinto habitado. Los artículos de Álvaro Cunqueiro en Destino*, Vigo: Edicións Nigra Trea.
- Cunqueiro, Álvaro, Lino Braxe y Xavier Seoane (1991): *A maxia da palabra, Cunqueiro na rádio*, Barcelona: Sotelo Branco.
- Cunqueiro, Álvaro y Dolores Vilavedra (2003): *Cartas ao meu amigo: epistolario mindoniense a Francisco Fernández del Riego, 1949-1961*, Vigo: Galaxia.
- Danés Carbonell, Pere (2001): «La desmitificación calculada, un divertimento más en el apasionante universo de Álvaro Cunqueiro: «La sirena griega»», en González Ramón Cabanach, Francisco Crosas López y Javier de Navascués: *VIII Simposio General de la Asociación de Profesores de Español*, Madrid: Asociación de Profesores de Español, pp. 81-88.
- Díez Fernández, José Ignacio (1991): «*Fábulas y leyendas de la mar* de Álvaro Cunqueiro (en su tercera edición)», *Revista de filología románica* 8, pp. 333-344. Disponible en versión electrónica: <<http://revistas.ucm.es/flil/0212999x/articulos/RFRM9191120333A.PDF>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Doval Liz, José (1983): «As historias do Merlín cunqueiriano», *Grial* 80, pp. 194-202.
- (1983): «El texto transicional: un recuerdo infantil de Álvaro Cunqueiro», *Archivum* 33, pp. 251-274.
- (1986): «O teatro e a «outra escena» en Cunqueiro», en *Grial* 93, pp. 278-299.
- (1986): *La narrativa de Álvaro Cunqueiro: El año del cometa*. Oviedo: Universidad, Facultad de Filología.
- Felpeto Lagoa, Matilde (1971): «Arredor de Merlín e familia», *Grial* 33, pp. 358-362.
- Fernández del Riego, Francisco (1991): *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo (Vivencias e fabulacións)*. Vigo: Ir Indo Edicións.
- Fernández del Riego, Francisco, Xosé Francisco Armesto Faginas, Xosé María Álvarez Cáccamo y Xosé González-Millán (1991): *1911-1981. Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía*, Vigo: Edicións Xerais.
- Filgueira Valverde, José (1991): *Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Publicacións da Real Academia Galega.
- Fraga Iribarne, Manuel y Alfonso Costa (1991): *Álvaro Cunqueiro: dos discursos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fuentes Ródenas, Jesús (1992): *Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.
- García, Constantino (1993): *Tesouros da lingua*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- García, Constantino y M. C. Prieto. (1991): *Contribución ó léxico de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Real Academia Galega.

- García Aceña, Ángel Luis (1992): «El viaje imaginario en Álvaro Cunqueiro: *Los viajes de Sinbad*, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza: Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- García Devesa, Consuelo (2000): «As viaxes extra-vagantes e di-vagantes de Álvaro Cunqueiro», en *Actas VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Trier: Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, pp. 355-356.
- García Sabell, Domingo (1971): «Carta a Álvaro Cunqueiro», *Grial* 34, pp. 474-479.
- García Tejera, María del Carmen (1991): «Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro», *Ínsula* 536, pp. 5-7.
- Gaspar, Silvia (1991): «Atracción e detracción de Cunqueiro», *Grial* 110, pp. 209-213.
- Gil González, Antonio J. (2001): «Álvaro Cunqueiro: tres novelas en busca de autor», en Antonio J. Gil González: *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 85-189. Disponible en versión electrónica: <http://gredos.usal.es:800/iii_/handle?recid=d10513280>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- (2006): «Tres novelas en busca de autor: nacimiento, madurez y muerte del sujeto narrativo cunqueiriano en *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes* y *El año del cometa*», *Hispanística* xx 23, pp. 353-374.
- Gladieu, Marie-Madeleine (2006): «Folklore et identité: l'autre pays celte, la Bretagne d'Álvaro Cunqueiro dans *Las crónicas del sochantre*», *Hispanística* xx 23, pp. 327-334.
- Gómez Pintor, María Dolores (1984): «Usos y valores de la preposición «en» en *Merlín e familia* de Álvaro Cunqueiro», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 11, pp. 281-287.
- Gómez Redondo, Fernando (1986): «El tiempo narrativo: Álvaro Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*», *Revista de literatura* 95, pp. 75-94.
- Gómez Rivas, Isabel (1990): «As primeiras publicacións de Álvaro Cunqueiro», en *Boletín Galego de Literatura* 4, pp. 101-111.
- González, Manuel Gregorio (2007): *Don Álvaro Cunqueiro, juglar sombrío*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- González Castro, Francisco (1996): «La función del anacronismo en *Un hombre que se parecía a Orestes*», en Francisco González Castro: *Literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid: Editorial Pliegos, pp. 105-154.
- González Fernández, Anxo (1992): «Realidade e vivencialidade no mundo de Álvaro Cunqueiro», *Adaxe* 8, pp. 91-105.
- (1993): «Sobre a condición oréstica en don Hamlet», *Adaxe* 9, pp. 63-71.

- (1994), «Don Hamlet e a cuestión de ser e non ser», *Grial* 123, pp. 355-396.
- (1995): *Hamlet e a Realidade Cunqueiriana*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- González Gómez, Xesús (1990): *Álvaro Cunqueiro, traductor*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- González-Millán, Xoán (1991a): *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Editorial Galaxia.
- (1991b): «Cronologías y temporalidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro», en *Ínsula* 536, pp. 13-15.
- (1991c): «Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición», *Grial* 110, pp. 173-188.
- (1991d): *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo: Edicións Xerais.
- (1991e): *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia*. Vigo: Galaxia.
- (1993) «A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 303-317.
- (1996): *Fantasía e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- González Quintas, Elena (2000): «El mundo clásico en la literatura española: de Guevara y Cervantes a Álvaro Cunqueiro», *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura* 6, pp. 319-339.
- Hernández González, María Isabel (1996): «El viaje imaginario como modelo literario en los mundos ficticios de Álvaro Cunqueiro y Gerold Späth», *Revista de filología alemana* 4, pp. 83-95. Disponible en versión electrónica: <<http://revistas.ucm.es/fil/11330406/articulos/RFAL9696110083A.PDF>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Herrero Figueroa, Araceli (1994): *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Apontamentos de Filoloxia, Crítica e Didáctica da Literatura*, A Coruña: Edicións do Castro.
- (1996): «La actriz en el teatro shakespeariano de Álvaro Cunqueiro», en Aurora Marco (ed.): *Estudios sobre Mujer, Lengua y Literatura*. Universidades de Las Palmas de Gran Canaria y de Santiago de Compostela, pp. 101-119.
- Jarazo Álvarez, Rubén (2004): «Dous autores periféricos e unha mesma tradición. Lord Dunsany e Álvaro Cunqueiro», en Rubén Jarazo Álvarez (coord.): *Periphery and Centre. I*, A Coruña: Asociación de Estudiantes de Filoloxia Inglesa, pp. 58-70.
- (2006): «James Joyce en la prensa gallega: un artículo de Álvaro Cunqueiro», en Manuela Susana Domínguez Pena, Margarita Estévez Saá y Anne MacCarthy (coord): *The Scallop of Saint James, an Old Pilgrim's*

- Hoard. Reading Joyce from the Peripheries = Leyendo a Joyce desde las periferias*, A Coruña: Netbiblo, pp. 215-222.
- (2006): «Una pasión común: referencias botánicas en el *Hamlet* de William Shakespeare y de Álvaro Cunqueiro», *Garzoa. Revista de la Sociedad de Estudios de Literatura Popular* 6, pp. 141-154. Disponible en versión electrónica: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377830>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- (2008): «Imagining Ireland in Twentieth-Century Spanish Writers: Diasporic Imagination in the Works of Álvaro Cunqueiro», en María José Carrera de la Red, *The Irish knot: essays on imaginary / real Ireland*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 383-391.
- Liñeira, María (2004): «A sección de Álvaro Cunqueiro no semanario catalán *Destino*. Os cans fieis das verbas: *Laberinto y Cía*», *Anuario de estudos literarios galegos* 2004, pp. 40-51.
- López Casanova, Arcadio (1994): *Álvaro Cunqueiro e a vangarda poética*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- López Guil, Itziar (2005): «Álvaro Cunqueiro y sus <Flores del año mil y pico de ave>», en *Dicenda* 23, pp. 151-163. Disponible en versión electrónica: <<http://revistas.ucm.es/fll/02122952/articulos/DICE0505110151A.PDF>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- López López, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra. Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*, Madrid: Verbum.
- López Mourelle, Juan Manuel (2001): *El héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en versión electrónica en <<http://eprints.ucm.es/tesis/fll/ucm-t25155.pdf>>, consultada por última vez el 27 de julio de 2009.
- (2004): *La figura del héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Lugo: Diputación provincial de Lugo.
- López Silva, Inmaculada (1998): «Fantasía no real e verosimilitude ficcional en Álvaro Cunqueiro: Cunqueiro, nome propio da cultura popular galega», *Ágora. Papeles de filosofía* 1, pp. 115-133.
- (2004): «El teatro de las maravillas: desde Cunqueiro a Cadaval», en *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral* 303, pp. 148-150.
- López, Alberto (1988): «Álvaro Cunqueiro, a fantasía e os mitos», *Grial* 100, pp. 291-293.
- Lourenzo, Manuel y Francisco Pillado Mayor (2006): *Guía das obras dramáticas de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: Diputación Provincial.
- Manera, Danilo (1990), «Unha lectura do Sinbad cunqueiriano», *Grial* 108, pp. 437-447.
- (1998), «Il sogno nella narrativa di Álvaro Cunqueiro», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma: Bulzoni, pp. 243-256. Disponible en versión

- electrónica: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_241.pdf>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Manera, Danilo, V. Fernández Freixanes, C. Casares y A. Pociña (1993): «Mesa redonda, luces e sombras da narrativa cunqueiriana», en AA.VV.: *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Pp. 223-243.
- Mayoral, Marina (2005): «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro», en *Anales de literatura española* 18, pp. 253-258. Disponible en versión electrónica: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7243/1/ALE_18_18.pdf>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Martínez Cachero, José María (1991): «La materia helénica en la novelística de Álvaro Cunqueiro», en *Ínsula* 536, pp. 15-16.
- Martínez Torroñ, Diego (1980): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- (1996): *O outro rostro de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- (1997): «Picaresca, fantasía y libertad en la biografía de Álvaro Cunqueiro», *Alfinge. Revista de filología* 8, pp. 189-194.
- Martínez-Risco, Antón (1996): *Cunqueiro e a historia*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Mera Fernández, Montse (2000): «Álvaro Cunqueiro: la necesidad de informar sobre el envés de la actualidad», *Estudios sobre el mensaje periodístico* 6, pp. 193-213. Disponible en versión electrónica: <http://www.ucm.es/info/emp/Numer_06/6-4-Inve/6-4-05.htm>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Milián, Maritza Elena (1981): *La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro*, Ann Arbor: University Microfilms.
- Millán González-Pardo, Isidoro (1994): *Lembranza e comento de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Molina, César Antonio (1981): «Álvaro Cunqueiro: la fabulación sin fin», *Insula* 413, p. 1.
- Morán Fraga, César-Carlos (1982): «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», en AA.VV., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicacións da Universidade, pp. 371-387.
- (1986): «Un fragmento de «Merlín» de Álvaro Cunqueiro», en Antonio Gil Hernández (coord): *Comentário de textos literários*, Madrid: Alhena, pp. 263-284.
- (1990): *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña: AGAL.
- (1992): «O discurso narrativo de Álvaro Cunqueiro», en: María do Carmo Henriquez Sabido (ed.): *Actas do III Congreso internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza. Em homenagem ao professor Carbalho Calero*, Santiago de Compostela: Associação galega da língua, pp. 465-472.

- Moreiras, Juan Miguel (1972): «Los siete cuentos de otoño» de Álvaro Cunqueiro», *Grial* 35, pp. 29-38.
- Müller López, María Ángeles (2004): *Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro con Merlín y familia, Las crónicas del sochantre y Vida y fugas de Fanto Fantini como paradigmas*, tesis de doctorado presentada en la Universidad de Berna. Disponible en versión electrónica: <http://www.stub.unibe.ch/download/eldiss/04mueller_m.pdf>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Nicolás Rodríguez, Ramón (1994): *Entrevistas con Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Editorial Nigra.
- (2008): «Álvaro Cunqueiro: poemas e confesiões do ano 1933», *Madrygal. Revista de estudos gallegos* 11, pp. 57-62. Disponible en versión electrónica: <<http://revistas.ucm.es/fll/11389664/articulos/MADR0808110057A.PDF>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Nogueira Pereira, Maria Xesús (1993): *Os outros feirantes. Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- (1993): «A estrutura narrativa de Merlín e familia», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 397-402.
- (1999): «A escola de ben contar. Elementos da literatura popular no relato cunqueiriano», en: Carmen Becerra Suárez (ed.): *Asedios ó conto*, Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 343-351.
- (2003): «Un rondeau privado de Álvaro Cunqueiro», *Boletín galego de literatura* 29, pp. 139-145.
- Ortega Villaro, Begoña (1999): «La locura de Orestes en la literatura española contemporánea», *Florentia iliberritana. Revista de estudos de antigüedad clásica* 10, pp. 251-262.
- Palacio, A. (1992): «Espinela e xerigonza: pedras de precio no teatro de Cunqueiro», en *Cadernos da lingua* 6, pp. 77-84.
- Palacio, Xosé A. (1991): «Cunqueiro, traducido e traizoadado», en *Cadernos da lingua* 4, pp. 87-98.
- Palazón Blasco, Manuel (2007): «El padre primero», *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, nº 2, pp. 160-174. Disponible en: <http://www.uv.es/extravio/pdf2/m_palazon2.pdf>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Pérez Bello, Manuel (1991): «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», *Grial* 110, pp. 199-208.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana-Sofía (1990): «Relato especular y espectacular: Las mocedades de Ulises, de Álvaro Cunqueiro, Tavira. Revista de ciencias de la educación 7, pp. 47-60.
- (1990-1991): «Las mil caras del mito: de la Odisea a Las mocedades de Ulises de Álvaro Cunqueiro», *Anales de la Universidad de Cádiz* 7-8, pp. 481-498.

- (1991a): *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro (Cosmovisión, codificación y significado en la novela)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- (1991b): «El Año del Cometa: cuando la Dama del Lago vino por Merlín», *Ínsula* 536, pp. 16-18.
- (1992): «Poética de lo imaginario y héroe novelesco: Hermes en la novela *Vida y fugas de Fanto Fantini*, de Álvaro Cunqueiro», en *Investigaciones semióticas IV: describir, inventar, transcribir el mundo*, volumen 2, Madrid: Visor, pp. 713-722.
- Quiroga y de Abarca, Elena (1984): *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Discurso leído el día 8 de abril de 1984, Madrid: Real Academia Española.
- Rabanal Álvarez, Manuel (1974): «El mito de Orestes en la novela del gallego Álvaro Cunqueiro», en *Cuadernos de Estudios Galegos* 29-30, pp. 203-218.
- Real Pérez, Beatriz (1994): «Un narrador galego da postmodernidade: Álvaro Cunqueiro e *As crónicas do sochantre*», en José Ángel Fernández Roca, Carlos Juan Gómez Blanco y José María Paz Gago: *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 249-258.
- Reimunde Noreña, Ramon (1992): «Mondonhedo em Cunqueiro», Henriquez Sabido, María do Carmo, *Actas do III Congreso internacional da língua galego-portuguesa na Galiza. Em homenagem ao professor Carbalho Calero*, Santiago de Compostela: Associação galega da língua, pp. 507-521.
- Ribera Pedredo, Dorinda (2005): «Reminiscencias pictóricas do Quattrocento e do Cinquecento no universo literario de Álvaro Cunqueiro», *Anuario de estudos galegos* 2005, pp. 120-141.
- Risco, Antonio (1991a): «Cunqueiro y la literatura fantástica gallega», *Ínsula* 536, pp. 12-13.
- Rodríguez Fer, Claudio (1991): «La factoría vanguardista de Álvaro Cunqueiro», *Ínsula* 536 pp. 18-19.
- Rodríguez Vega, Rexina (1992): *Os outros feirantes de Álvaro Cunqueiro*, Vilaboa: Edicións do Cumio.
- (1993), «Se o vello Sinbad volvese ás illas. No obradoiro do fabulador», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 441-446.
- (1994): «La transformación paródica en la obra de Álvaro Cunqueiro», en José Ángel Fernández Roca, Carlos Juan Gómez Blanco y José María Paz Gago: *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 259-268.
- (1997): *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- (2000a): «A tendencia á hipercorrección do escritor bilingüe. O caso das autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro», en: Rosario Álvarez y

- Dolores Vilavedra (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Tomo II. Literatura, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 1355-1371.
- (2000b): «Bilingüismo e estilo na escrita cunqueiriana», en *Actas VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Trier: Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, pp. 367-376.
- (2000c): «O galeguismo como préstamo léxico nas autotraducións ó castelán de Álvaro Cunqueiro», en Isabel de Riquer, Elena Losada y Helena González (eds.): *Profesor Basilio Losada. Ensinar a pensar con liberdade e risco*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 624-631.
- (2002): «Un jardinero en la frontera: las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro», *Quimera* 210, pp. 46-50.
- (2003): «Cataluña le a Cunqueiro», en Jordi Cerdà, Víctor Martínez-Gil y Rexina Rodríguez Vega (eds.): *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas*. A Coruña: Edicións do Castro, pp. 223-248.
- Roux, Martine (2001): *Écriture et idéologie chez le galicien Álvaro Cunqueiro. Recherche sur une interaction*, Tesis de doctorado: Universidad de Poitiers.
- (2003): «Les génies opposés de deux peuples: la Galice et la Castille dans le *Merlín e / y familia* de Álvaro Cunqueiro», en Helena González Fernández y María Xesús Lama López (coord.): *Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, Asociación Internacional de Estudos Galegos, Edicións do Castro, Universitat de Barcelona, pp. 677-688. Disponible en versión informática: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2944789>>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- Salvador Miguel, Nicasio (1996): *A tradición medieval na novelística de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Salvat Ferre, Ricardo (1991): «Sobre las propuestas teatrales de Álvaro Cunqueiro», *Ínsula* 536, pp. 21-23.
- Sanfiz Fernández, Concepción (1992): «Cunqueiro o el sueño como necesidad vital», en *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo XL, fascículo 105.
- (1993): «Representación de la realidad y la fantasía en la narrativa castellana de Cunqueiro», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 419-428.
- (1996): «Funcionalidad de la naturaleza en la narrativa fantástica de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro», en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (coord.): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la SELGYC*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e intercambio científico, pp. 559-568.
- (2000): *Claves para un análisis comparativo de la narrativa de Italo Calvino y Álvaro Cunqueiro*, Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Santana Fernández de Castro, Astrid (2000): «Sinbad o los sueños de la ficción producen... La ficción como eje de la escritura en Álvaro Cunqueiro», en

- Actas VI Congreso Internacional de Estudios Galegos*, Trier: Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, pp. 377-385.
- Sobejano-Morán, Antonio (2003): «Desmitificación paródica en *Un hombre que se parecía a Orestes*», en Antonio Sobejano-Morán: *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel: Edition Reichenberger, pp. 115-136.
- Soler y Serrano, Joaquín (1976): *Álvaro Cunqueiro* (vídeo), de la Serie *A fondo* de RTVE. Videoteca de la Memoria Literaria. Barcelona: Editrama.
- Soto Arias, M.R. (1993): «Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 429-439.
- Spitzmesser, Ana María (1995): *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Tarrío, Anxo (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia.
- (1991): «Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro», en *Ínsula* 536, pp. 9-11.
- (1993): «Álvaro Cunqueiro e as saídas do labirinto», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 151-163.
- Torre, Cristina de la (1988): *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Editorial Pliegos.
- Torres Queiruga, Andrés (1991): «Álvaro Cunqueiro: o envés da realidade. Apuntes de urxencia sobre a relixión dun gran creador», en *Encrucillada* 72, pp. 145-159.
- Varela Iglesias, José Luis (1996): *Tradición e innovación en Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Varela Jácome, Benito (1994): *Estratexias narrativas de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Vázquez Cuesta, Pilar (1984): «Cunqueiro e o bilingüismo», en *A Nosa Terra* 2, O mundo de Cunqueiro, pp. 11-13.
- Vázquez Freire, Miguel (1991): *Marabillas e milagres de Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ventura, Joaquim (1999): «El erotismo blanco en la narrativa de Álvaro Cunqueiro: *As crónicas do sochantre*», en Vicente González Martín: *Amor y Erotismo en la literatura*, Salamanca: Caja Duero, pp. 955-960.
- (2000): «Intertextualidad e invención en *As crónicas do Sochantre* de Álvaro Cunqueiro», en Miguel Ángel Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.): *El retrato literario. Tempestades y naufragios, escritura y elaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva: Universidad de Huelva, pp. 661-668.
- (2004): «Bizancio en Álvaro Cunqueiro: otra Europa, otra cristiandad», en Magdalena León Gómez (coord.): *La literatura en la literatura. Actas del XIV*

- Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 457-466.
- Vergara Alarcón, Sergio (1991): «Álvaro Cunqueiro: a súa obra e a crítica», en *Grial* 110, pp. 189-198.
- Villalta, Luisa (1992): *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*, Santiago de Compostela: Editorial Laiovento.
- Villanueva, Darío (1993): «A intencionalidade do realismo de Cunqueiro», en AA.VV., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 349-360.
- (1995): «Análisis narratológico de un relato enmarcado: «El camino de quita-y-pon» de Álvaro Cunqueiro», en Fröhlicher, Peter y Georges Güntert, *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, pp. 394-399.
- (1996): *O realismo marabilloso de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas.
- Villares, Félix (1991): «Cunqueiro e as mil primaveras», en *Encrucillada* 72, pp. 161-168.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. (1977), *Novela española actual*, Madrid: Cátedra.
- (2005): *Le Magazine Littéraire*. «Les écrivains et la mélancolie. Mal de vivre, spleen et dépression. D'Homère à Philip Roth», Hors-Série 8.
- Aguinaga Alfonso, Magdalena (1996): «El juego y la verdad de la ficción en La nariz de Gogol y en ¿Dónde está mi cabeza? de Pérez Galdós», en: Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (coord.): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la SELGYC*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 27-41.
- Barrero López, Óscar (1992): *Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990*, Madrid: Istmo.
- Barthes, Roland (1970): *S/Z*, Paris: Seuil.
- (1984): *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.
- Basanta, Ángel (1990): *La novela española de nuestra época*, Madrid: Anaya.
- Becerra Suárez, Carmen (1997): *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Beltrán-Vocal, María Antonia (1989): *Novela española e hispanoamericana contemporánea: temas y técnicas narrativas*, Madrid: Editorial Betania.
- Bernárdez, Asun (2000), *Don Quijote, el lector por excelencia. Lectores y lectura como estrategias de comunicación*, Murcia: Huerga y Fierro editores.
- Buckley, Ramón (1973): *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona: Ediciones Península.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001): *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Camarero, Jesús (2004): *Metaliteratura: estructuras formales literarias*, Barcelona: Anthropos.
- (2005): «Principios formales de metaliteratura», *Anthropos* 208, pp. 59-64.
- Cifre Wibrow, Patricia (2005): «Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos», *Anthropos* 208, pp. 50-58.
- Corrales Egea, José (1971): *La novela española actual*, Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- Doležel, Lubomir (1997): «Verdad y autenticidad en la narrativa», en Antonio Garrido Domínguez (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. Pp. 95-122.
- Dolgin, Stacey L. (1991): *La novela desmitificadora española (1961-1982)*, Barcelona: Anthropos.
- Dotras, Ana María (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid: Ediciones Júcar.
- Eco, Umberto (1999): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Eliade, Mircea (1959): *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris : Gallimard.
- Encinar, Ángeles (1990): *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos.
- Falcón Martínez, C., E. Fernández Galiano y R. López (1999): *Diccionario de mitología clásica*, Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Prieto, Celia (2003): *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona: EUNSA.
- Ferré, Juan Francisco (2005): «Zona cero. El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea», *Anthropos* 208, pp. 92-110.
- García, Carlos Javier (1994): *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid: Ediciones Júcar.
- (2002): *Contrasentidos (Acercamiento a la novela española contemporánea)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (2005): «Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad», *Anthropos* 208, pp. 65-70.
- García de la Concha, Víctor (1984): *Época Contemporánea: 1914-1939* (Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española* 7), Barcelona: Crítica.
- García Peinado, Miguel A. (1998): *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid: Arco Libros.
- García-Viñó, M. (1967): *Novela española actual*, Madrid: Ediciones Guadarrama.

- (1985): *Guía de la novela española contemporánea*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- (1994): *La novela española desde 1939: historia de una impostura*, Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996): *El texto narrativo*, Madrid: Editorial Síntesis.
- (ed.,1997): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Gil González, Antonio J. (1998): «El teatro en el escenario de la novela», en Jesús G. Maestro (ed.): *Theatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Vigo: Servicio de publicaciones Universidade de Vigo.
- (1999): «¿Ante el fin de la novela del siglo o del siglo de la novela? Crónica de una crisis anunciada», *Ínsula* 634, pp. 5-8.
- (2001): *Teoría y crítica de la metafiction en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en versión electrónica: <http://gredos.usal.es:800/iii_/handle?recid=d10513280>, consultado por última vez el 27 de julio de 2009.
- (2003): *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- (2005): «Variaciones sobre el relato y la ficción», *Anthropos* 208, pp. 9-28.
- Gómez Canseco, Luis, ed. (1994): *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- González de Ávila, Manuel (2005): «Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible», *Anthropos* 208, pp. 29-41.
- González Echevarría, Roberto (1998): *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, Algirdas J. (1983): *Du Sens II*, Paris: Seuil.
- (1986): *Sémantique Structurale*, Paris: Puf.
- Greimas, Algirdas J. y Joseph Courtés (1993): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.
- Guillermo, Edenia y Juana Amelia Hernández (1971): *La novelística española de los 60*, Nueva York: Eliseo Torres & Sons.
- Gullón, Ricardo (1994): *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid: Alianza.
- Güntert, Georges (1993): *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, Barcelona: Puvill Libros.
- Hersant, Yves (2005): *Mélancolies. De l'Antiquité au XX siècle*, Paris: Éditions Robert Laffont.

- Holloway, Vance R. (1999): *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine (2001): *Littérature et Mythe*, Paris: Hachette.
- Hutcheon, Linda (1985): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York : Methuen.
- (1988): *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York: Routledge.
- Jouve, Vincent (1993): *La lecture*, Paris: Hachette.
- (2004): «Le lecteur et la construction du sens», en: *La question du lecteur. XXXI Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, pp. 117-123.
- Juliá, Mercedes (2006): *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1989): *Saturne et la Mélancolie: études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris : Gallimard.
- Kunz, Marco (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid: Editorial Gredos.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña Marín y Gonzalo Abril (1997): *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco / Libros.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993): *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones.
- Martínez Bonati, Félix (1992): *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia.
- Meletinski, Eleazar M. (2001): *El mito*, Madrid: Ediciones Akal.
- Merino, José María (2005): «Los límites de la ficción», *Anthropos* 208, pp. 82-91.
- Navajas, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Edicions del Mall.
- (1996): *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB.
- Oleza Simó, Joan (1996): «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor, pp. 81-95.
- Orejas, Francisco G. (2003): *La metaficción en la literatura española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid: Arco / Libros.
- Pavel, Thomas (1997): «Las fronteras de la ficción», en Antonio Garrido Domínguez

- (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco Libros, pp. 171-179.
- Piégay-Gros, Nathalie (2002): *Le lecteur*, Paris: Flammarion.
- Poyán Díaz, Daniel (1996): «De la función lúdica a la literatura», en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (coord.): *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la SELGYC*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e intercambio científico, pp. 233-245.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid: Editorial Síntesis.
- (1996): «Realidad, ficción y semiótica de la cultura», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor, pp. 97-107.
- Pujante, David (2003): *Manual de retórica*, Madrid: Editorial Castalia.
- Pulgarín, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Reis, Carlos y Ana Cristina Lopes (2002): *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Almar.
- Risco, Antonio (1987): *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid: Taurus.
- (1991b): *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*, Vigo: Editorial Galaxia.
- Ródenas de Moya, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.
- (2005), «La metaficción sin alternativa: un sumario», *Anthropos* 208, pp. 42-49.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996): *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Sánchez Vidal, Agustín (1995): *Época Contemporánea: 1914-1939. Primer suplemento* (Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española* 7/1), Barcelona: Crítica.
- Sanz Villanueva, Santos (1999): *Época Contemporánea: 1939-1980. Primer suplemento* (Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española* 8/1), Barcelona: Crítica.
- Santiáñez, Nil (2002): *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Segade Lodeiro, Manuel (2005): «Fin-de-siècle mise en abyme. Un relato de duelo narcisista para una genealogía de la modernidad», *Anthropos* 208, pp. 188-200.
- Sobejano, Gonzalo (2003): *Novela española contemporánea, 1940-1995: doce estudios*, Madrid: Mare Nostrum.
- Sobejano-Morán, Antonio (2003): *Metaficción española en la postmodernidad*,

- Kassel: Edition Reichenberger.
- Soldevila Durante, Ignacio (1980): *Historia de la literatura española actual II. La novela desde 1936*, Madrid: Editorial Alhambra.
- (2001): *Historia de la novela española: 1936-2000*, Madrid: Cátedra.
- Spang, Kurt (1995): «Apuntes para una definición de la novela histórica», en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.): *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona: EUNSA.
- Spires, Robert (1978): *La novela española de posguerra*, Madrid: Cupsa.
- (1984): *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington: The University Press of Kentucky.
- Spitzmesser, Ana María (1999): *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*, New York: Peter Lang.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1973): *La Saga / fuga de J.B.*, Barcelona: Destino.
- (1998): *Fragmentos de apocalipsis*, Madrid: Alianza Editorial.
- Unamuno, Miguel de (1987): *Niebla*, Madrid: Cátedra.
- Valbuena Prat, Ángel (1968): *Historia de la literatura española IV*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Villanueva, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos.
- Wagh, Patricia (1992): *Postmodernism: a reader*, Londres: Arnold.
- (1992): *Practising postmodernism: reading modernism*, Londres: Arnold.
- (2003): *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*: Londres: Routledge.
- Yáñez, María-Paz (1991): *La historia: inagotable temática novelesca*, Berna: Peter Lang.
- Yerro Villanueva, Tomás (1977): *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Ynduráin, Domingo (1980): *Época Contemporánea: 1939-1980* (Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española* 8), Barcelona: Crítica.
- Zavala, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Editorial Renacimiento.

Curriculum Vitae

Marta Álvarez Rodríguez

20-02-1972

Orense (España)

Correo electrónico

Marta.Alvarez@unisg.ch

FORMACIÓN ACADÉMICA

- | | |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2010-2011 | Beca para investigadores avanzados (Schweizerischer Nationalfonds). Proyecto de Habilitación: <i>El cortometraje español del siglo XXI</i> |
| 2001-2007 | Doctorado en Literatura española. Universität Zürich (Suiza). Tesis de doctorado: <i>El año del cometa de Álvaro Cunqueiro: la evidente aventura del contar</i> . Director: Profesor Georges Güntert |
| 1995-1997 | DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) en Langue et Communication dans le Monde Hispanique Contemporain. Université de Bourgogne (Francia). Tesina de DEA : <i>Les romans de Jardiel Poncela : essai d'analyse</i> |
| 1990-1995 | Licenciatura en Filología Hispánica. Universidad de Santiago de Compostela (España)
(1994-1995: beca ERASMUS, Université de Bourgogne, Francia) |

EXPERIENCIA PROFESIONAL

1. Universidad

Enseñanza

- | | |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2007-2010 | Profesora contratada, Universität St. Gallen (Suiza) |
| 2003-2006 | Ayudante de Literatura Española, Institut für Iberoromanistik, Universität Basel (Suiza) |
| 1995-1998 | Lectorado, Université de Bourgogne (Francia) |

Grupos de investigación

- | | |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Desde 2009 | Red Internacional de Metaficción, dirigida por el Profesor Antonio Gil González, Universidad de Santiago de Compostela (España) |
| 2007-2011 | Proyecto <i>Torrente Ballester</i> , dirigido por la Profesora Carmen |

Becerra, Universidad de Vigo (España)

2008-2010 Proyecto *Représentation de l'écrivain*, dirigido por el Profesor Jean-Claude Villegas, Centre Interlangues de l'Université de Bourgogne (Francia)

2. Enseñanza secundaria

2009, 2008, 2007, 2004 Experta en los exámenes de selectividad de español, instituto *Gymnasium Liestal* (Suiza)

2007 Sustitución como profesora de español, instituto *Gymnasium am Münsterplatz*, Basel (Suiza)

2005-2006 Profesora de español, *Rudolf Steiner Schule*, Basel (Suiza)

2003 Sustitución como profesora de español, *Kantonschule Zürcher Oberland*, Wetzikon (Suiza)

3. Academias

2008 Profesora de español, *Flying Teachers* (Zürich, Suiza)

2001-2003 Profesora de español, *Neue Schule für Spanisch* (Zürich, Suiza)

Lenguas

Español	Lengua materna
Gallego	Segunda lengua materna
Francés	Nivel avanzado oral y escrito
Alemán	Nivel medio oral y escrito
Inglés	Nivel básico

COMUNICACIONES EN CONGRESOS Y SEMINARIOS

"Cortometraje ibérico: entre autonomismo y globalización". Jornadas de la Asociación de Hispanistas del Reino Unido e Irlanda. Londres (Reino Unido), 12-14 de abril de 2010.

"Metaficción y minificción audiovisual". II Seminario de la Red Internacional de Metaficción. Universidad Nacional de Mar del Plata / Subsecretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (Argentina), 26 de marzo de 2010.

"El cortometraje metafictional español del siglo XXI". I Seminario de la Red Internacional de Metaficción. Universidad de Santiago de Compostela (España), 6 de marzo de 2009.

"Disfraz de realidad: el falso documental en el cortometraje español actual". VI Congrès International du GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique) : *Image et manipulation*. Université de Lyon 2 - Lumière (Francia), 20-22 de noviembre de 2008.

"De Lucerna a Castroforte pasando por Marte: Álvaro Cunqueiro, Torrente Ballester y Philip K. Dick". Seminario Internacional del Grupo de Investigación Torrente Ballester: *Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia*. Uniwersytet Adam Mickiewicz (Polonia), 13-14 de noviembre de 2008.

"Exemples d'une quête: Juan Manuel de Prada et Antonio Orejudo". Journée *Représentation de l'écrivain*, Université de Bourgogne (Francia), 20 de octubre de 2008.

"Álvaro Cunqueiro y Manuel Mujica Láinez: duelo de *condottieri*". VII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Alemania), 3-6 de noviembre de 2008.

"Cortometrajes fantásticos del siglo XXI: Joe Chip en la cafetera, panchoneras y alienígenas". Primer Congreso de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción. Universidad Carlos III de Madrid (España), 6-9 de mayo de 2008.

"*Fabulosas narraciones por historias*: la irreverente memoria literaria de Antonio Orejudo". Colloque International *Hispanística XX : Mémoire(s)*. Université de Bourgogne (Francia), 16-17 de noviembre de 2007.

"Ignacio Vidal-Folch: el hombre que se ríe del fracaso". Congrès *Poéticas del fracaso*. Université de Sankt Gallen (Suiza), 7-8 de septiembre de 2007.

"*Los siete cuentos de otoño* de Álvaro Cunqueiro: la sorprendente contención de un gran fabulador". IVème Congrès International de Mini-Fiction. Université de Neuchâtel (Suiza), 6-8 de noviembre de 2006.

"Modelos de lector en las novelas de Álvaro Cunqueiro". Primer Congreso Internacional de Filología Hispánica *Jóvenes investigadores*. Universidad de Oviedo (España), 8-11 de mayo de 2006.

"Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester: una amistad gallega y literaria". Colloque International *Hispanística XX: La Galice au XXème siècle: parcours et repères d'une identité régionale*. Université de Bourgogne (Francia), 18-19 de noviembre de 2005.

"*Vidas Literarias*. Cristina Fernández Cubas cuenta a Emilia Pardo Bazán". Grand Séminaire de Neuchâtel : Colloque International Cristina Fernández Cubas. Université de Neuchâtel (Suiza), 17-19 de mayo de 2005.

"Álvaro Cunqueiro, el sueño de un historiador". Journées de la Société Suisse d'Etudes Hispaniques. Université de Fribourg (Suiza), 26-27 de noviembre de 2004.

LIBROS

Álvaro Cunqueiro: la evidente aventura del contar. Lausanne: Hispánica Helvética [en prensa].

ARTÍCULOS

"La revancha del lector: Juan Manuel de Prada y Antonio Orejudo", *Textes & Contextes*, Université de Bourgogne: 2010 [en prensa].

"Disfraz de realidad: el falso documental en el cortometraje español actual", en *Actes du VI Congrès International du GRIMH, Image et Manipulation*, Lyon, 20-22 de noviembre de 2008. 2010 (263-269).

"Ignacio Vidal Folch: el hombre que se ríe del fracaso", en Yvette Sánchez/Roland Spiller (Eds.). *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009: 253-264.

"De Lucerna a la Luna pasando por Castroforte: Álvaro Cunqueiro, Gonzalo Torrente Ballester y Philip K. Dick", en M. Potok/M.A. Candelas Colodrón (Eds.). *Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009: 21-34.

"Lecturas, lectores y una voyeur en la biblioteca." Gil González, A. (coord.), Los otros Gonzalo Torrente Ballester. Número monográfico *La Tabla Redonda, Anuario de Estudios Torrentinos*, 6, 2008: 85-101.

"Fabulosas narraciones por historias: la irreverente memoria literaria de Antonio Orejudo." Ed. E. Larraz. *Mémoire(s)*, Hispanística XX, 25, 2008: 485-493.

"Los Siete cuentos de otoño de Álvaro Cunqueiro: la impensable contención de un gran fabulador", en Irene Andres-Suárez/Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008: 317-330.

"Modelos de lector en las novelas de Álvaro Cunqueiro", en T. Brandenberger/B. Schmid. *Actas del VI Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles*. ARBA, 17, 2006: 13-24.

"Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester: una amistad gallega y literaria", en E. Larraz, *Parcours et repères d'une identité régionales: La Galice au XXème siècle*. Hispanística XX, 23, 2006: 335-351.

"Alvaro Cunqueiro, el sueño de un historiador", en T. Brandenberger /B. Schmid. *Actas del IV Encuentro hispano-suizo de filólogos noveles*. ARBA, 16, 2005: 21-25.

"Rafael Morales: *Pretéritos*", en P. Fröhlicher/G. Güntert/R. Catrina Imboden/I. López Guil. *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Bern: Peter Lang SA, 2001: 415-424.

ORGANIZACIÓN DE CONGRESOS

- I Congreso Internacional de Metaficción (*Meta*)*Escrituras hispánicas*, Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Alemania), 26-27 de junio de 2009.

ASOCIACIONES

- Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
- Asociación Internacional de Hispanistas
- *GRIMH* (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique), Université de Lyon 2 (Francia)
- *Hispanística XX*, Centre Interlangues de l'Université de Bourgogne (Francia)

OTRAS EXPERIENCIAS PROFESIONALES

- Comisaria del programa *Fokus Baskenland*, para el festival de cortometrajes *Internationale Kurzfilmtage Winterthur* (Suiza), 4-8 de noviembre de 2009
- Responsable de la competición de cortometrajes del *Primer Festival Pantalla Latina*, St. Gallen, 19-22 de noviembre de 2009

